



**INSTITUTO LATINOAMERICANO DE
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**LETRAS – ARTES Y MEDIACIÓN
CULTURAL**

LA POESÍA, EL AFUERA Y EL AHORA

**ITINERARIO DE LA MEDIACIÓN EDITORIAL DE UNA ANTOLOGÍA LITERARIA
BILINGÜE CON AUTORAS QUE PASARON POR EL APRISIONAMIENTO**

TATIANA PÉREZ CORREA

Foz de Iguazú
2019



INSTITUTO LATINOAMERICANO DE
ARTE, CULTURA E HISTORIA (ILAACH)

LETRAS – ARTES Y MEDIACIÓN
CULTURAL

LA POESÍA, EL AFUERA Y EL AHORA
ITINERARIO DE LA MEDIACIÓN EDITORIAL DE UNA ANTOLOGÍA LITERARIA
BILINGÜE CON AUTORAS QUE PASARON POR EL APRISIONAMIENTO

TATIANA PÉREZ CORREA

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al
Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e
Historia de la Universidad Federal de la
Integración Latinoamericana, como requisito
parcial para obtener el título de *Bacharela em
Letras – Artes e Mediação Cultural*.

Orientadora: Profa. Maestra Bruna Macedo de
Oliveira

Coorientador: Prof. Doctor Mario René
Rodríguez Torres

TATIANA PÉREZ CORREA

LA POESÍA, EL AFUERA Y EL AHORA
ITINERARIO DE LA MEDIACIÓN EDITORIAL DE UNA ANTOLOGÍA LITERARIA
BILINGÜE CON AUTORAS QUE PASARON POR EL APRISIONAMIENTO

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al
Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e
Historia de la Universidad Federal de la
Integración Latinoamericana, como requisito
parcial para obtener el título de *Bacharela em
Letras – Artes e Mediação Cultural*.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Maestra Bruna Macedo de Oliveira
UNILA

Coorientador: Prof. Doctor Mario René Rodríguez Torres
UNILA

Prof. Doctora Mariana Cortez
(UNILA)

Prof. Doctora Cristiane Checchia
(UNILA)

Foz de Iguazú, ____ de ____ de ____.

TERMO DE SUBMISSÃO DE TRABALHOS ACADÊMICOS

Nome completo do autor(a): _____

Curso: _____

	Tipo de Documento
(.....) graduação	(.....) artigo
(.....) especialização	(.....) trabalho de conclusão de curso
(.....) mestrado	(.....) monografia
(.....) doutorado	(.....) dissertação
	(.....) tese
	(.....) CD/DVD – obras audiovisuais
	(.....) _____

Título do trabalho acadêmico: _____

Nome do orientador(a): _____

Data da Defesa: ____ / ____ / ____

Licença não-exclusiva de Distribuição

O referido autor(a):

a) Declara que o documento entregue é seu trabalho original, e que o detém o direito de conceder os direitos contidos nesta licença. Declara também que a entrega do documento não infringe, tanto quanto lhe é possível saber, os direitos de qualquer outra pessoa ou entidade.

b) Se o documento entregue contém material do qual não detém os direitos de autor, declara que obteve autorização do detentor dos direitos de autor para conceder à UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana os direitos requeridos por esta licença, e que esse material cujos direitos são de terceiros está claramente identificado e reconhecido no texto ou conteúdo do documento entregue.

Se o documento entregue é baseado em trabalho financiado ou apoiado por outra instituição que não a Universidade Federal da Integração Latino-Americana, declara que cumpriu quaisquer obrigações exigidas pelo respectivo contrato ou acordo.

Na qualidade de titular dos direitos do conteúdo supracitado, o autor autoriza a Biblioteca Latino-Americana – BIUNILA a disponibilizar a obra, gratuitamente e de acordo com a licença pública *Creative Commons* **Licença 3.0 Unported**.

Foz do Iguaçu, ____ de _____ de _____.

Assinatura do Responsável

Dedico este trabajo a Silvia Doris Correa,
mi madre. Por estar ahí para mí, incluso a
la distancia, por creer en mí como
profesional y artista, pero principalmente,
por respetarme como ser humano y
amarme incondicionalmente.

AGRADECIMIENTOS

Le agradezco a mis padres, Francisco y Silvia, mis hermanos Sebas y Yeison, a mi tía Celeny, mi tío Felipe, a mis sobrinos Sebastián e Isabella, a mis abuelas Eva y Leticia, matriarcas y bastiones de mi familia de sangre, y a todas las personas que, como parte de ella, pusieron su granito de arena, su buena vibra, para que este proyecto que emprendí cuatro años atrás se hiciera realidad, acoguéndome con cariño siempre que regresé y deseándome buenos vientos y buen remar siempre que partí.

Agradezco también al Laboratorio de Traducción de la Unila, espacio donde comencé a formarme como traductora y que con el tiempo se convirtió en una comunidad en que a través del aprendizaje colectivo y el trabajo colaborativo y horizontal he comprendido que todas las personas tenemos algo que aprender y algo que enseñar, si nos disponemos a hacerlo con afecto y empatía. En especial a los dos seres humanos increíbles que me des-orientaron, y continúan haciéndolo, a lo largo de esta caminata, de habitar los intersticios. Para Bruna Macedo y Mario Rodríguez, mis profesores, compañeros y amigos, todo mi afecto y gratitud, por toda la paciencia, contención y fortaleza con que me han acompañado. Gracias, principalmente, por respetar mi autonomía y tratarme siempre a como una igual.

A Liliana Cabrera y Gih Trajano, por toda la apertura con la que recibieron mi propuesta y por la confianza con la que me acogieron en sus puertos seguros. Gracias por disponerse a construir esto juntas. Este trabajo no es mío, es de todas.

A las profesoras Cristiane Checchia y Mariana Cortez, por aceptar la tarea de embarcarse en estas páginas, que quisieron siempre huir de la norma y la forma. Confío en que la lectura de ambas va a retroalimentar y abonar esta semilla.

A Maria Claudia González, Marianne Dick, Juan Julián Alzate, Juan Esteban González, Maria Clemencia Sánchez, Fabio Ramalho, Viviane Araujo, Rosángela Silva, Gabriela Canale, Cristiane Checchia, Laura Amato, Maria Eta Vieira, Anibal Orue, Simone Ribeiro, Mario Ramão y Cleusa Gomes: docentes que a lo largo de mi trayectoria se han mostrado siempre, antes que como académicos, como personas dispuestas a intercambiar perspectivas, prácticas y sentires con quienes orientan, pues creen en la construcción colectiva del saber, y más que eso, del mundo que queremos nombrar y habitar.

A Wara, Josué, Mauricio, Ficticius, Thaina, Wall, Joana Incendiaria, Mildred, Stephany, Ana banana, Marce, Gabriela, Veronica, Penny, Alondra, Marian, Leospa, Maya, Fernanda, Mariela, Haniela, Joelma, Sylvia, Lara, Rocío y a quienes quizá no

tenga presentes ahora: mis compañeros del proyecto Unila. Construir comunidade com pessoas como vocês é uma experiência que nunca deixaria de ter. Son ustedes lo que me hizo querer llegar para quedarme. Esse projeto somos nós, todes.

A Kiara Heck y Raffaella Zago de Mello, por acogerme y acompañarme cuando parecía que el viento no soplab a mi favor y me arrancaba las raíces. Hoy sé que lo pasajero era la ventisca, no yo.

A dona Silvana e o Seu Pernanambuco, dois anjos da guarda que cuidaram de mim com respeito e carinho, ao trilhar meus caminhos nessa terra vermelha. Sempre me disseram que ia conseguir sim. E assim foi.

A Nathália, por el aguante monstruo. Por ayudarme a salir a flote en ese mar de absurdos de la norma. Por bancarme en el año más monotemático de mi cuarto de siglo. Gracias por ser, parcerá, Nath. Gracias por estar, y querer continuar estando.

A Alina, por la posibilidad de habitar y transformar nuestro vínculo a través del tiempo, por la escucha atenta y la troca paciente. Ser compañera es estar presente.

A Juliana, por la interlocución constante. Menos alienada, más alienígena. Y por las pedaleadas detox, cuando la ova estuvo llena.

A Duda, a João y a Ro, por resignificar mis nociones de vizinhança a lo largo de estos meses. Por cuidar de esa bonita conexión entre estómagos felices, corazones sentipensantes y mentes creativas.

A Liz, Bea, Milva, Gabi y Yeyi, en su presencia me siento en casa, hasta la hapo. Agradezco, como a ellas, a cada persona de esa familia escogida que creamos al migrar.

*«Como ven, no tengo recetas mágicas que darles.
Tan sólo el afán de hacerles sentir que el papel
del mediador, en todo momento, es, en mi opinión,
tender puentes».* **Michèle Petit**

*«Como podem ver, não tenho receitas mágicas
para lhes dar. Tão só o afã de lhes fazer sentir
que o papel de quem media, a todo momento, é,
na minha opinião, criar pontes¹».* **Michèle Petit**

¹ Fragmento tomado de su ensayo *El papel de los mediadores*, 1999. Traducción propia.

PÉREZ CORREA, Tatiana. **A Poesia, o Fora e o Agora:** itinerário da mediação editorial de uma antologia literária bilíngue com autoras que passaram pelo aprisionamento. 2019. 84 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras – Artes e Mediação Cultural) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2019.

RESUMO

No presente texto, desenvolvo o memorial descritivo que acompanha à antologia literária bilíngue (ESP-PORT) *A poesia, o fora e o agora: Liliana Cabrera & Gih Trajano*, apresentado como relatório da realização desta obra artística, em que elaboro uma reflexão sobre os itinerários de formação acadêmica e de práticas de mediação cultural, através da qual abordo teórico-metodologicamente sua confecção. Por fim, descrevo a trajetória percorrida desde a idealização dessa antologia até a composição de seu conteúdo como produto cultural. Tudo isso é feito através da análise do projeto de edição, tradução e escrita paratextual desenvolvida para a obra.

Palavras-chave: Mulheres Poetas. Mediação Editorial. Antologia Bilíngue. Tradução Literária. Espanhol-Português. Aprisionamento.

PÉREZ CORREA, Tatiana. **The Poetry, the Outside and the Present:** editorial mediation itinerary of a bilingual anthology with female authors who went through incarceration. 2019. 84 páginas. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras – Artes e Mediação Cultural) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2019.

ABSTRACT

In the following text, I develop the descriptive memorial that goes with the bilingual literary anthology (ESP-PORT) *La poesía, el afuera y el ahora: Liliana Cabrera & Gih Trajano*, presented as a report of the realization of this artistic work, in which I elaborate a reflection about the academic formation and cultural mediation itineraries, through which I approach theoretical-methodologically its' realization. Also, I describe the trajectory traced since the idealization of this anthology until the content composition as a cultural product. All of this is done through the analysis of the edition, translation and paratextual writing project developed for the work.

Keywords: Female Poets. Editorial Mediation. Bilingual Anthology. Literary Translation. Spanish-Portuguese. Incarceration.

PÉREZ CORREA, Tatiana. **La Poesía, el Afuera y el Ahora:** itinerario de la mediación editorial de una antología literaria bilingüe con autoras que pasaron por el aprisionamiento. 2019. 84 páginas. Trabajo de Conclusión de Curso (Pregrado en Letras – Artes y Mediación Cultural) – Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, Foz de Iguazú, 2019.

RESUMEN

En el presente texto desarrollo el memorial descriptivo que acompaña a la antología literaria bilingüe (ESP-PORT) *La poesía, el afuera y el ahora: Liliana Cabrera & Gih Trajano*, presentado como informe de la realización de esta obra artística, en que reflexiono sobre los itinerarios de formación académica y de práctica profesional que me llevaron a entender la edición y la traducción literaria como prácticas de mediación cultural; a través de la cual abordo teórico-metodológicamente su confección. Además, describo el recorrido desde la idealización de la antología hasta la composición de su contenido como producto cultural. Todo esto, llevado a cabo a través del análisis del proyecto de edición, traducción y escritura paratextual diseñado para la obra.

Palabras clave: Mujeres Poetas. Mediación Editorial. Antología Bilingüe. Traducción Literaria. Español-Portugués. Aprisionamiento.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CABA	Ciudad Autónoma de Buenos Aires
ESP	Espanhol
ILAACH	Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História
LAMC	Letras – Artes e Mediação Cultural
PORT	Português
PPC	Projeto Pedagógico do Curso
SP	Estado de São Paulo
TAV	Tradução Audiovisual
UDEA	Universidade de Antioquia
UNILA	Universidade Federal da Integração Latino-Americana

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Etapas de Producción de un Libro 32

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	13
2.	ITINERÁRIO DE FORMAÇÃO ACADÊMICA E PROFISSIONAL	15
3.	ITINERARIO DE CREACIÓN: LA EDICIÓN Y LA TRADUCCIÓN LITERARIA COMO PRÁCTICAS DE MEDIACIÓN CULTURAL	20
4.	ITINERARIO DE ENCUENTROS: UN POCO MÁS AL SUR.....	34
4.1.	CABA (02 A 10 DE OCTUBRE).....	34
4.2.	LA PLATA	36
4.3.	CABA (14 DE OCTUBRE A 16 DE OCTUBRE)	36
4.4.	FOZ DE IGUAZÚ (30 DE OCTUBRE A 01 DE NOVIEMBRE)	38
5.	CONSIDERACIONES FINALES	40
	ANEXO A – ANTOLOGIA.....	45
	ANEXO B – POEMA 1 GIH TRAJANO	83

1. INTRODUÇÃO

No presente texto desenvolvo o memorial descritivo que acompanha a antologia literária bilíngue *A poesia, o fora e o agora: Liliana Cabrera & Gih Trajano*, apresentado como relatório da realização dessa obra artística, em que descrevo a trajetória percorrida desde a idealização desta como projeto de mediação até a sua composição enquanto produto cultural pronto para entrar em futuros processos de design editorial, publicação e circulação.

Assim sendo, proponho neste texto a elaboração de uma reflexão escrita sobre os itinerários de formação acadêmica e de prática profissional que me levaram a entender a produção editorial e a tradução literária pelo viés da mediação cultural. Tudo isso é feito a partir do processo criativo envolvido na confecção da antologia literária bilíngue mencionada, que compila criações poéticas de Liliana Cabrera e Gih Trajano, duas mulheres latino-americanas que atuam como mediadoras de círculos de leitura e criação literária com pessoas em situação de privação de liberdade, após terem sido expostas à experiência² do aprisionamento como medida de (re)habilitação social.

É importante esclarecer aqui que na escrita deste trabalho assumo tanto o espanhol quanto o português como línguas naturais ao texto. Essa escolha faz parte da postura política que assumo frente ao bilinguismo institucional da UNILA³, diante do qual considero que nenhuma das duas línguas deveria exercer nenhum tipo de hegemonia sobre a outra, nem sobre as demais que, embora não sejam oficiais da universidade, compõem a diversidade de línguas que circulam na nossa comunidade universitária. Mas também, por serem as línguas através das quais nomeio o mundo e me comunico na atualidade, onde me entendo como sujeita atravessada pelas duas como matrizes identitárias a partir da minha experiência fronteiriça. Dito isto, cabe sublinhar que os usos do itálico ao longo desse texto correspondem

² Cabe destacar que o uso que faço ao longo da minha escrita da noção de *experiência* dialoga com a proposta do filósofo Byung-Chul Han que, em seu texto *Más allá del sujeto* (2014, p. 116), argumenta que “frente a la vivencia, la experiencia radica en una discontinuidad. Experiencia significa transformación.” [...] Por tanto, “se opone a la psico-política neoliberal de la vivencia o de la emoción que anuda al sujeto todavía más al estar sometido”.

³ Para uma ampliação da premissa de bilinguismo da instituição, recomendo a leitura da Profa. Simone Carvalho, docente da área de línguas da UNILA, que em seu texto *Políticas linguísticas e integração latino-americana: desafios de uma proposta bilíngue para o ensino superior* “visa refletir sobre a proposta educacional bilíngue da UNILA, bem como sobre a complexidade e os desafios que se apresentam para a sua construção, especialmente no atual contexto de internacionalização das instituições de ensino superior” (CARVALHO, 2018, p.1).

tanto às palavras usadas em terceiras línguas, de que são exemplos o inglês e o francês, como a grifos de destaque da minha autoria.

Além disso, quero deixar consignado também que o grosso desse trabalho foi escrito em primeira pessoa do singular, junto à maioria dos sujeitos gramaticais flexionados no feminino, na tentativa de subverter a partir da forma, de um lado, a falsa objetividade do registro linguístico da escrita acadêmica, especialmente no âmbito dos estudos linguísticos e literários, que dissolve a figura da pessoa por detrás dessa produção; e, do outro, os determinismos sexistas presentes na língua espanhola e portuguesa. Isto, assumindo que essa minha escolha manifesta a presença de um questionamento da ordem social e simbólica que tem prevalecido na norma escrita a respeito da representatividade das mulheres na história, que considero que incide sobre a leitura e o entendimento que a comunidade de recepção dessa obra terá acerca das sujeitas políticas e temáticas abordadas.

Sendo assim, no primeiro capítulo me dispus a tratar do itinerário formativo e de atuação profissional que entendo como antecedente à confecção dessa antologia, ao apresentá-la como trabalho de conclusão de curso em *Letras – Artes e Mediação Cultural*.

Por sua vez, no capítulo segundo desenvolvo o itinerário de criação da antologia através da análise teórico-metodológica dos processos de tradução, revisão textual e escrita paratextual que, na sua convergência, compõem a prática de edição que compreendo como uma atividade de mediação cultural ao longo deste trabalho.

No terceiro capítulo comento o itinerário da minha participação em alguns eventos acadêmicos e culturais levados a cabo na Argentina e no Brasil neste ano, dos quais participei como parte do trabalho de pesquisa em campo que desenvolvi e que foi fundamental para a composição da antologia.

Por último, fecharei este memorial propondo algumas considerações finais e apontando possíveis desdobramentos para a mediação dos processos de publicação e desenho de estratégias de circulação que desejo desenvolver para a antologia, a qual anexo ao fim deste trabalho.

2. ITINERÁRIO DE FORMAÇÃO ACADÊMICA E PROFISSIONAL

Para começar, procurei escrever sobre os percursos formativos e de atuação profissional que entendo como antecedentes à confecção desta antologia, ao apresentá-la como trabalho de conclusão de curso em *Letras – Artes e Mediação Cultural* (LAMC). Para trilhar esses caminhos preciso me remeter então à 2013, ano em que, enquanto estudante de terceiro período do curso de graduação em *Letras – Filología Hispánica* da *Universidad de Antioquia* (UDEA), na Colômbia, consegui ingressar no *Programa Multilingua*; uma iniciativa de extensão solidária⁴ que faz parte da política de internacionalização daquela instituição. O objetivo do Multilingua, segundo seu regulamento oficial, é ensinar línguas estrangeiras e promover as respectivas culturas⁵ entre a comunidade universitária, com foco nas estudantes de graduação. Entre os idiomas oferecidos pelo programa na época, a saber, alemão, chinês/mandarim, inglês, francês, turco, italiano, japonês e português, eu optei por esse último.

Localizo o ponto de partida desse itinerário neste período porque foi através do meu acesso à educação pública no nível superior na Colômbia que o fato de estudar uma segunda língua, diferente do inglês cursado no período equivalente ao ensino fundamental e médio no país, se fez possível na minha vida. Assim, enquanto me instruí na área de letras – passando a entender o estudo da língua nos seus diferentes níveis e das manifestações literárias como vias para abordar o estudo de uma cultura – aprendia português numa dinâmica de educação intercultural focada na variante falada no Brasil, sob a orientação dos professores David Jaramillo, Juan Esteban González y Palmer Jelenski.

Foi assim que – durante as quatro horas semanais de aula de português brasileiro que cursei entre 2013 e 2015 na UDEA – comecei a me interessar pelo estudo da língua espanhola e portuguesa sob uma perspectiva contrastiva, motivo pelo qual passei a contemplar a possibilidade de vir para o Brasil aperfeiçoar o meu português como segunda língua. No entanto, as políticas neoliberais e de privatização implementadas na educação pública colombiana fazem com que tanto o acesso quanto a permanência sejam objetivos de difícil alcance para as pessoas de baixa renda no país. Da mesma forma, as oportunidades de

⁴ No regimento de algumas universidades colombianas é comum que dentro da modalidade da *extensão solidária* sejam contadas aquelas iniciativas extensionistas de alto impacto social, cujo financiamento total o parcial é feito com recursos da instituição, pelo que são oferecidas as beneficiárias de maneira gratuita.

⁵ Esse entendimento da língua como cultura nos limites de um Estado/nação faz parte da visão de língua abordada pelo Programa Multilingua (não da minha abordagem neste trabalho), como consta no seu regulamento oficial (Disponível em: <<https://bit.ly/2LjkDFU>>. Acesso em: 10 Setembro 2019.)

mobilidade internacional costumam ficar com os estudantes das classes sociais mais abastadas.

No segundo bimestre letivo de 2015, soube da seleção internacional da *Universidad Federal da Integração Latino-Americana* (UNILA), uma universidade federal brasileira cujas línguas oficiais são o português e o espanhol, em que jovens estrangeiros em situação de vulnerabilidade socioeconômica ou humanitária, provenientes dos países da região do Caribe, centro e sul da América Latina têm a possibilidade de cursar estudos superiores, apoiados pelo *Plano Nacional de Assistência Estudantil* (PNAES) do *Ministério de Educação* (MEC) brasileiro. Assim, após me inscrever na chamada para ingresso no primeiro período de 2016, fui selecionada para fazer parte do projeto UNILA. Então, vir para o Brasil foi o que garantiu que eu pudesse continuar na educação superior e, hoje, estar prestes a obter o meu título de bacharela em LAMC.

Considero que o meu desejo por mediar a produção editorial de uma antologia literária bilíngue (PORT/ESP), com poesia criada por mulheres que passaram pela experiência do aprisionamento no sistema penitenciário latino-americano surge, em grande medida, da minha participação em diversas iniciativas de extensão universitária, tanto na UDEA quanto na UNILA. Desde a minha chegada na Universidade em março de 2016, sob a orientação da Profa. Bruna Macedo, me vinculei ao projeto *Laboratório de Tradução da Unila*, que tem se tornado “um espaço de formação e iniciação à prática da tradução dentro de uma universidade multilíngue e intercultural como a nossa” (A ESCRITA E O FORA, 2019). No Laboratório se procura “que, como estudantes em formação, aperfeiçoemos as línguas adicionais/oficiais da instituição [...], mas, também que atuemos na pesquisa dessas línguas ao atendermos demandas de tradução internas e externas à Universidade” (Ibidem), e que, enquanto grupo, estudamos e acordamos realizar.

Cabe ainda salientar que os conhecimentos formais em língua espanhola e portuguesa adquiridos previamente na Colômbia foram essenciais para conseguir me vincular ao projeto assim que cheguei, já que foram as bases necessárias para participar tanto dos debates teóricos acerca do campo da tradução, quanto das reflexões sobre o fazer tradutológico desenvolvidas nos encontros do Laboratório. Questões que, por sua vez, foram alicerces na aquisição e fluência da minha competência tradutória.

Participar no Laboratório me levou a trabalhar em parceria com outras pessoas e projetos extensionistas da Universidade. É o caso do *Direito à poesia*, coordenado pela profa. Cristiane Checchia e pelo prof. Mario Rodríguez, uma iniciativa “que propõe formar pessoas para a mediação cultural em centros de reclusão, através de círculos de leitura

e escrita criativa no *Centro de Reintegração Feminino* (CRESF), hoje *Penitenciária Femenina de Foz do Iguaçu*, e na *Penitenciária Estadual II de Foz do Iguaçu (PEF2)*” (Ibidem). O projeto colaborativo a que me refiro corresponde, em concreto,

a uma tradução audiovisual (TAV), mas especificamente à tradução de legendas de um documentário argentino, na direção espanhol > português, intitulado *Lunas Cautivas: Historias de Poetas Presas*, e cuja direção e roteiro são de Marcia Paradiso (2011). Com duração de 64 minutos, produzido pelo “Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)/Fuga Producciones”, o documentário é filmado na unidade penitenciária 31 de Ezeiza, na grande Buenos Aires, e suas protagonistas são mulheres em situação de privação de liberdade (OLIVEIRA, no prelo).

Produzido a partir da participação das protagonistas em encontros de formação em leitura e escrita criativa propostos pela organização social *YoNoFui* dentro da penitenciária, o filme “se compõe de três cápsulas narrativas que, mesmo focadas em contar a história de uma poeta em particular, ou seja, Lúdia Ríos, Maria José Sancho e Liliana Cabrera, acabam nos dando uma ideia de como círculos coletivos de leitura se desenvolvem dentro da prisão” (A ESCRITA E O FORA, 2019). Foi através dessa prática de TAV que conheci a obra de Liliana Cabrera, uma das poetisas que selecionei para compor a antologia, e sobre quem irei tratar mais adiante, na apresentação que escrevi sobre a autora para a obra, anexa a este trabalho.

Já em 2018 me vinculei como bolsista de extensão ao projeto *Ciclo de Diálogos em Imagem, Estética e Política*, sob a orientação do prof. Fabio Ramalho. A ação foi pensada no modelo de curso de formação, cuja prática pedagógica assumimos como

un espacio que busca estimular una reflexión crítica en torno a la producción y circulación de imágenes, así como mapear las relaciones de la cultura visual con aspectos sociohistóricos, estéticos y políticos que impregnan nuestro tiempo presente. Todo esto, a través de la implementación de diversos encuentros pedagógicos en el *Centro de Referência e Atendimento à Mulher em Situação de Violência* (CRAM), de Foz do Iguaçu, PR; hacia donde tuvimos la oportunidad de extender ese debate crítico, esta vez en torno a cuestiones transversales al sentir/ser mujer como cuerpos y sujetas políticas. Vinculando esto a la manera en que somos representadas por nuestras pares en el audiovisual y a la incidencia del imaginario colectivo en nuestra autorrepresentación como individuos (MENDES RAMALHO E PÉREZ CORREA, 2018).

Vale ressaltar que o disparador usado durante o primeiro encontro de um dos módulos do ciclo foi precisamente o documentário *Lunas Cautivas*, que apresentamos para as trabalhadoras do CRAM acompanhado das legendas para o português feitas pelo Laboratório, num cinedebate em que estabelecemos relações entre as dinâmicas e abordagens retratadas no filme e a visão de si mesmas enquanto mulheres que atendem e/ou acolhem outras mulheres.

Além disso, neste ano, sob a orientação do prof. Mario Rodríguez, passei a compor a equipe de trabalho do blog *A Escrita e o Fora*, ação de extensão coordenada por ele, por Cristiane Checchia e por Bruna Macedo conjuntamente. O projeto se trata da criação e alimentação de uma plataforma digital bilíngue (PORT/ESP) com o objetivo de

contribuir para a circulação, dentro e fora dos cárceres, de escritos literários produzidos em prisões da América Latina ou que resultaram de experiências de aprisionamento. Da mesma forma, propõe-se compartilhar a produção de grupos ou de pessoas que trabalham com literatura em presídios latino-americanos, bem como diferentes tipos de obras que podem ser de utilidade para estes grupos e inspirar outros trabalhos. Para facilitar essa circulação pelos países da América Latina, as obras compartilhadas sempre serão apresentadas na sua versão original junto da sua correspondente tradução para o português ou para o espanhol (A ESCRITA E O FORA, 2019).

Assim, todas as questões implicadas na montagem e edição deste blog, de que fazem parte a construção da sua identidade visual e a produção e redação de conteúdos, são feitas em autoria coletiva por diversas pessoas que integram o Direito à poesia e o Laboratório de Tradução – entre as quais me incluo – numa dinâmica em que visamos

construir el conocimiento de una manera colaborativa, en una relación de trabajo horizontal entre los profesores coordinadores y los estudiantes del grupo, en la que el diálogo, las experiencias y el trabajo conjunto son fundamentales en el proceso formativo y se ven plasmados en el resultado del producto traducido (LABORATORIO DE TRADUCCIÓN DE UNILA, 2019, p. 20)

Digo isto porque todas as integrantes somos, ao mesmo tempo, produtoras, editoras, tradutoras e revisoras. Além disso, as tarefas são divididas sem distinção entre docentes e estudantes, tendo todas as pessoas as mesmas funções. Por sua vez, o blog como iniciativa de extensão está vinculado à pesquisa *A literatura e o fora: experiências de escrita e leitura em prisões*, coordenada pelo prof. Mario, em que a questão central parte dos seguintes questionamentos:

em que sentido oficinas de leitura e escrita literária em prisões podem oferecer uma experiência de contato com o fora, de libertação, não só para os presos, mas para as pessoas 'em liberdade' que organizam essas oficinas? Essa pergunta nos leva, por sua vez, a questionar: de que forma é entendida e praticada a literatura na prisão? E, até que ponto esse entendimento e prática se identifica com o conceito moderno de literatura? Finalmente, poderia ser considerada a prática literária em prisões, devido a suas particularidades, uma prática descolonizadora? (RODRÍGUEZ TORRES, 2019).

Além do mais, considero que nós, as atuais integrantes do coletivo editorial do *A Escrita e o Fora*, demos continuidade ao projeto de investigação citado mediante o processo de pesquisa que está implicado no mapeamento de outras iniciativas ou pessoas que trabalham com mediação cultural, através da criação literária, em contexto carcerário na

América Latina. Foi assim que conheci as ações do *Sarau Asas Abertas*, realizado no estado de São Paulo, pelo Coletivo *Poetas do Tietê* na *Penitenciária Feminina da Capital* (PFC) e nas *Fundações Casa*. Nessa última instituição, uma das integrantes do coletivo, Gih Trajano, segunda poeta que selecionei para compor a antologia – a quem também dediquei uma apresentação na obra anexa – media encontros para compartilhar e criar poesia com menores internos em medida sócio-educativa.

Considerando o que foi mencionado, entendo a minha parte na edição⁶ do blog como um desdobramento mais desses quase quatro anos de trajetória extensionista e, a minha participação nele enquanto tradutora e mediadora cultural, como uma concretização de minha formação no curso de Letras – Artes e Mediação Cultural enquanto prática profissional, atividades que, sustento, efetivam a indissociabilidade do ensino, da pesquisa e da extensão como eixo transversal ao fazer acadêmico.

Através dessa série de intersecções, como sujeita em formação consigo enxergar na Unila a criação de uma rede interdisciplinar de projetos e pessoas preocupadas com a produção coletiva do conhecimento através do aprender fazendo e da reflexão constante sobre nossas práticas pedagógicas e de pesquisa. Consequentemente, neste ano tenho participado dos encontros de mais duas ações vinculadas às iniciativas referidas: o grupo de estudos sobre mediação de leitura do Direito a Poesia, e o grupo de estudos em tradução do Laboratório, cujas discussões teóricas e trocas metodológicas foram de grande relevância na construção da abordagem com que desenvolvi meu trabalho.

É nesse sentido que proponho o presente memorial sob o teor de uma reflexão, de um relato de experiência vinculado a esses itinerários de formação e prática profissional, mas também pensando que a composição dessa antologia é um processo de mediação cultural, *de tender puentes* (PETIT, 1999)⁷, tanto na composição do seu conteúdo e de seu design editorial, quanto no que a obra em si pode chegar a mobilizar na comunidade de recepção; ao enxergar a intervenção da pessoa que edita, no caso, eu, como primeira leitora e agente inicial dessa mediação, implícita na relação obra/autoras/comunidade, assim como no desenho de estratégias de circulação para ela.

⁶ Tanto na minha atuação no blog, quanto na composição da antologia e, em consequência, na escrita deste trabalho, entendo a *edição* como uma convergência entre a redação dos conteúdos autorais que acompanham as obras compiladas, a tradução dessas obras e a revisão textual de ambos produtos. Noção que irei ampliar no capítulo segundo.

⁷ O entendimento da mediação cultural como perspectiva teórico/metodológica que proponho aqui será ampliada no próximo capítulo deste trabalho.

3. LA EDICIÓN Y LA TRADUCCIÓN LITERARIA COMO PRÁCTICAS DE MEDIACIÓN CULTURAL

Como estudiante de Letras – Artes y Mediación Cultural, hago parte de una propuesta pedagógica interdisciplinar con una gran apertura en lo relacionado a las fuentes, formatos y referencias trabajadas dentro de los diversos componentes curriculares, incluidos los trabajos de conclusión de curso. Somos un “bacharelado em letras”, pero también un curso de letras y artes, que

promueve la convergencia entre formaciones disciplinares propias del área de la literatura, la traducción y la lingüística, de aquellas que pertenecen al campo de las artes visuales y las culturas digitales, de la performance y de las oralidades (PPC DE LAMC, 2013, p. 2)”⁸.

Además, tenemos como eje transversal del curso la adquisición de la competencia bilingüe —ESP/PORT— vista como una herramienta para afianzar redes de “comprensión y diálogo transcultural y contemporáneo en América Latina” (Ibidem). No obstante, nuestra formación está orientada también desde y hacia una tercera área: la mediación cultural, en el ámbito de la producción y la gestión cultural, como abordaje teórico/metodológico del ejercicio de la interculturalidad.

Para entender mejor esta idea, me gustaría comenzar discuriendo sobre ese concepto de *interculturalidad*, por lo cual incorporo aquí la propuesta de Catherine Walsh, quien, en su texto *Interculturalidad crítica y educación intercultural* (2009), argumenta que este término es usado en diferentes contextos y con intereses sociopolíticos frecuentemente disímiles, por lo que sintetiza su sentido en tres perspectivas distintas. La primera, la *relacional*, se entiende como el “contacto e intercambio entre culturas, es decir, entre personas, prácticas, saberes, valores y tradiciones culturales distintas, los que podrían darse en condiciones de igualdad o desigualdad”; la segunda, denominada *funcional*, “se enraíza en el reconocimiento de la diversidad y diferencia cultural, con metas a la inclusión de esta al interior de la estructura social establecida”; y la tercera, la *crítica*, considera que

no partimos del problema de la diversidad o diferencia en sí, sino del problema estructural-colonial-racial. Es decir, de un reconocimiento de que la diferencia se construye dentro de una estructura y matriz colonial de poder racializado y jerarquizado con los blancos y “blanqueados” en la cima y los pueblos indígenas y afrodescendientes en los peldaños inferiores (WALSH, 2010, p. 79).

⁸ Traducción propia.

Para la autora, esta última perspectiva es todavía un proyecto *político, social, ético y epistémico* en construcción a través del cual buscamos implosionar los dispositivos de actualización de ese orden colonial en América Latina. Esta idea, vinculada a una visión del estudio de las lenguas como espacio intercultural para la producción de saberes y conocimientos, propuesta en el curso de LAMC, ha hecho que me cuestione a lo largo de mi formación por mi posición como sujeta política, con un lugar de enunciación históricamente significativo y, más que eso, que me interese por debates que indagan respecto al rol de la persona que edita, traduce y realiza la revisión textual de una obra literaria en proceso de publicación como mediadora entre la palabra escrita y la comunidad de recepción pensada para dicho producto cultural.

Ahora bien, la composición de la antología *La poesía, el afuera y el ahora*, me ha significado ahondar en la práctica de la edición, la traducción y la revisión textual como actividades que presuponen el ejercicio de esa interculturalidad crítica como máxima de las diversas mediaciones implícitas en las diferentes etapas de producción de un libro. Sin embargo, la cuestión que atraviesa todas esas prácticas que encaro al proponerme elaborar este producto cultural es el hecho de estar trabajando con autoras a las cuales, como argumenta Rita Segato (2003), entre las innúmeras violaciones de derechos existentes en el sistema penitenciario latinoamericano, también *el derecho humano a la palabra* les ha sido vulnerado, al pasar por el encarcelamiento como medida educativa de “rehabilitación” social.

En su contribución al congreso *Culture, Violence, Politics, and Representation in the Americas*, realizado en marzo de 2003 en la Universidad de Texas, Segato formula tres categorías a través de las cuales expande la idea del derecho fundamental a la libertad de expresión y opinión: “el derecho al acceso a recursos expresivos, el derecho a la audibilidad y el derecho a la redención”. Respecto al acceso a recursos expresivos como derecho, la autora afirma que

las palabras son recursos imprescindibles para construir las narrativas de la responsabilidad y para permitir el espejamiento del sujeto a través de su producción discursiva. El sujeto no puede hacerse cargo de sus acciones sino a través de un discurso que recoge el pasado en el presente, le da un nuevo sentido y lo transforma en una promesa para el futuro. Todo esto se hace con la herramienta hermenéutica de la palabra (SEGATO, 2003).

Teniendo en cuenta lo anterior, cabe agregar que la violación del derecho humano al libre ejercicio de la palabra, a la que las mujeres privadas de la libertad son expuestas por el Estado, pertenece al conjunto de dispositivos disciplinantes de carácter punitivista existentes al interior de las cárceles. Este dispositivo, lejos de contribuir para que

las internas puedan reflexionar acerca de sí mismas como sujetas capaces de integrarse al medio libre como ciudadanas “de bien”, a pesar de sus acciones pasadas (imagen asociada a la idea de redención propuesta por Segato en el mismo texto), acaba minándoles también la posibilidad de existir a partir de su subjetividad y, en consecuencia, de repensarse durante ese tiempo/espacio de reclusión.

Gih Trajano y Liliana Cabrera, las autoras con cuya poesía compuse la antología, son dos mujeres que estuvieron en situación de privación de libertad en instituciones prisionales de Brasil y Argentina, respectivamente. No obstante, mientras estuvieron internas, participaron de iniciativas de mediación de lectura y creación literaria que generaron, a pesar del contexto prisional, encuentros en que la creación oral o escrita de poesía les representó un ejercicio de libertad. Además, Liliana y Gih comparten otra experiencia común en su trayectoria: una vez en el medio libre ambas se vincularon a los proyectos en los que participaron estando internas, ahora como mediadoras.

Es a este punto de sus trayectorias al que me esforcé por dar mayor atención en mi proceso creativo, puesto que, a partir de él, se pueden construir narrativas que nos cuenten del ahora de las dos autoras. Al decir esto, no me refiero a la construcción de un juicio moral de su proceso de (re)inserción a la sociedad civil. Hablo de narrar el *ahora* que llega, atravesado por la creación de *poesía*, posterior al *afuera*. Para la confección de esta antología, entiendo el afuera como espacio, como medio, y el ahora como la línea temporal de su experiencia a partir del momento en que salieron en libertad.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, uno de mis cuestionamientos iniciales fue cómo trabajar a partir del postulado de que las autoras seleccionadas no son presas, sino que estuvieron presas —que su vivencia no cabe en ese rótulo— y cómo abordar sus creaciones de una manera cuidadosa y ética respecto a este punto de sus trayectorias: el *durante*, es decir, su periodo de reclusión.

Esta cuestión, que después se convertiría en el eje transversal de mi trabajo, me llevó también a analizar cómo las creaciones de Gih y Liliana desestabilizan, de cierta manera, algunos conceptos bastante fijos como son las categorías de *autor* y *literatura*. Digo esto pues la figura de quien “escribe bien” está claramente definida en el imaginario colectivo. Más que eso, los patrones étnico-raciales, de género y de clase en los que debe encajarse una persona para entenderla como autora/escritora están muy bien delineados y, asimismo, para que sus creaciones puedan ser apreciadas estéticamente como obras literarias.

Esas ideas fijas respecto a la figura “del autor” y a lo que entendemos o no como literario —al igual que la cárcel, como bastión de la necropolítica de Estado instituida

en las naciones fundadas en territorios de ocupación colonial— son espacios de exclusión social también, al estar regidos por la misma estructura colonial-racializada-sexista que rige a la ciudad letrada (RAMA, 1998), paradigma clasista de la metrópoli moderna que pretende restringir la producción intelectual, hasta el sol de hoy, a un privilegio del hombre-cis-blanco-heterosexual perteneciente a las elites sociales, como lugar hegemónico de enunciación.

En este sentido, la creación literaria realizada al interior de las cárceles, o por personas que pasaron por el encarcelamiento, es un ejercicio de libertad y de quiebra de paradigmas que agrieta la estructura colonial en lo más profundo de sus cimientos, ya que las cárceles “no detienen solamente cuerpos, sino enunciaciones. Ir preso es, entre otras cosas, ser puesto en la posición de quien no tiene nada para decir o en la de quien solo puede hablar en términos de culpa o de arrepentimiento” (CHECCHIA C.; RODRÍGUEZ M., INÉDITO). Cabe mencionar también que asocio ese ejercicio de libertad que refiero a la idea de la existencia de una literatura *marginal/marginalizada* o *periférica*, dentro de la cual localizo las creaciones de las autoras trabajadas.

En mi opinión, este conjunto estaría contemplando creaciones literarias y prácticas discursivas, orales o escritas, producidas desde lugares de enunciación no hegemónicos; cuya circulación se da principalmente mediante formatos editoriales y circuitos de difusión no tradicionales. Digo *estaría*, haciendo uso del condicional, porque, como explicita João Camilo Penna en su texto *Margem entrevista*, escrito como introducción a la primera edición del libro *Polifonias Marginais*, “toda palavra guarda uma cilada” (2015, p. 13). No obstante, el autor apunta que existe algo que coliga todos esos adjetivos: “*uma experiência comum de exclusão*⁹, um dano, uma queixa (no sentido jurídico da palavra), uma ofensa, uma injúria” (Ibidem). Ahora bien ¿por qué utilizar, entonces, estas categorías semánticas para definir las creaciones de Liliana y Gih? Porque también observo la presencia de un gesto de subversión al reafirmar, a través de ellas, su existencia dentro de un sistema excluyente. En palabras de Penna, este uso de un término como marginal o periférico, asociado a la literatura, está “movilizado pela afirmação localizada, apropria-se de sua herança negativa, inverte o estigma. O preconceito é uma marca objetivante que constitui sujeitos sociais. Trata-se de uma politização dos nomes” (2015, p. 14).

La postura que asumo, a su vez, está vinculada a una de las prácticas de mediación, en el campo editorial y de traducción literaria, que desarrollé como miembro del Laboratorio de Traducción de la Unila. Hablo de la producción del libro *Cuarto de desechos*

⁹ Destaque propio.

y otras obras (2019), de la escritora Carolina Maria de Jesus, cuya traducción y prólogo fueron realizados por nuestro equipo en una jornada de casi dos años de lectura, debate y mucho trabajo colaborativo. En palabras de Ferréz, escritor paulista abanderado de la literatura marginal como movimiento de reivindicación, quien se refiere a Carolina como la *rainha* de la literatura periférica, esta literatura es una conjunción entre la “forma que você usa de linguagem e as pessoas que estão escrevendo o texto” (FERRÉZ APUD MEDEIRO, 2015, p. 80). De esta manera, Ferréz apunta dos cuestiones elementales a la hora de pensar una literatura marginal: la persona que escribe en tanto sujeta social y cuerpo político, y el uso que, como tal, hace de la lengua.

En el Laboratorio, igualmente, entendemos a Carolina como *una escritora formada al margen*, a raíz de las múltiples márgenes que habitó y que su poética deja entrever: el hecho de ser una mujer negra, nacida pocas décadas después de la abolición de la esclavitud en Brasil, cuyo abuelo estuvo esclavizado; así como su acceso a la educación formal únicamente durante dos años en la enseñanza básica, las detenciones arbitrarias de que fue objeto junto a su madre, su trabajo como empleada doméstica, su oficio como recicladora y finalmente su experiencia como habitante de la favela del Canindé en São Paulo¹⁰. Todos estos factores se manifiestan en su escritura y de alguna manera nos hablan también de sus letramentos (SOARES, 2000), si entendemos el uso del lenguaje como una práctica social atravesada por diferentes intersecciones étnico/raciales, de género, de clase, entre otras. En la misma medida, nos muestran su lugar de enunciación en la sociedad brasileña de la época y nos ayudan a analizar las diferentes lecturas que se han hecho de la autora en el campo de los estudios literarios.

A partir de nuestro trabajo con Carolina, comprendo ese libro como una producción cultural creada a través de diversos procesos de mediación que estuvieron implicados en la compilación, traducción, revisión y escritura paratextual de nuestra edición de este. En consecuencia, pasé a entender la *edición* como una convergencia entre la redacción de los contenidos autorales que acompañan las obras, de que son ejemplo los paratextos como prólogos, epílogos y notas al pie y de traducción y revisión técnica; la traducción de esas obras en autoría colectiva, posterior a la lectura y discusión grupal de las mismas; y a la revisión textual, compuesta por ediciones de orden ortotipográfica y de estilo, al tiempo que por la revisión de traducción y los encuentros en que fueron decididas las

¹⁰ *La trayectoria de una escritora formada al margen* (LABORATORIO DE TRADUCCIÓN DE UNILA, 2019, p. 12) es el título de una de las secciones del prólogo que acompaña la traducción de nuestro compilado de obras de Carolina *Cuarto de desechos y otras obras*, publicado por Ediciones Uniandes.

versiones definitivas de cada uno. Además, también dentro del proyecto Carolina, pudimos discutir otros elementos paratextuales, en el ámbito del diseño editorial, como la imagen de la portada, un elemento bastante significativo en un libro. Puesto que, la *Colección Labirinto*, dedicada a publicar traducciones al español de autoras de comunidades lusófonas, acostumbra tener retratos de ellas en sus portadas.

Teniendo en cuenta lo anterior, comenzaré a usar el término *edición* a partir de este punto para aludir a esa convergencia entre escritura paratextual, traducción y revisión textual que realicé al trabajar los textos de las autoras objeto de nuestra antología. Al hacerlo, establezco un diálogo con la visión de traducción literaria como mediación cultural, propuesta por Paulo Henriques Britto en su texto *O tradutor como mediador cultural* (2010) y con la idea de *mediación*, aplicada al campo de la producción editorial, propuesta por Jerónimo Pizarro en la obra *Mediación editorial: sobre la vida póstuma de lo escrito* (2012).

Al pensar la intervención de quien traduce como una mediación cultural, Henriques Britto propone que, inevitablemente, la complejidad de ese proceso “envolve um grau elevado de manipulação” (2010, p. 136). Por eso, nos recuerda que la traducción, como campo teórico y práctico, contempla diversas perspectivas metodológicas, cuya aplicación tiene que ver, entre otras cosas, con los géneros discursivos y tipos de textos en cuestión. No obstante,

essa manipulação só pode ser desprezada para todos os fins práticos quando se trata da tradução de textos em que o elemento humano é quase de todo ausente: por exemplo, manuais de operação de máquinas e relatos de experimentos científicos. No outro extremo do espectro temos a tradução literária, sendo a tradução de poesia o extremo do extremo. Aqui não pode haver nenhuma pretensão de neutralidade, de objetividade mecânica: cada escolha implica uma série de decisões em que o tradutor é obrigado a recorrer a sua sensibilidade, a sua intuição; trata-se de um terreno traiçoeiro em que é difícil justificar as opções feitas, em que a decisão tomada pelo tradutor hoje pode muito bem ser rejeitada por ele próprio amanhã (Ibidem).

En este sentido, el autor hace énfasis en dos puntos importantes de mi proyecto de mediación, por un lado, al tratarse de traducción de poesía, y por el otro, de mi interés por acentuar la relevancia de la persona por detrás de la autoría de esa traducción, como sujeta social cuya sensibilidad y cuidado están siempre implicados en los resultados que obtendrá. Pensando en ello, comparto algunos ejemplos del proceso de traducción que fueron puntos de especial atención, al representar problemas de carácter textual, lingüístico, cultural e histórico, para los cuales definí soluciones que consideré pertinentes respecto a mi abordaje de los textos trabajados, al inscribir dicho proceso de mediación en el campo de la traducción literaria.

Los poemas de Gih Trajano, por ejemplo, en su dimensión oral, como se puede leer en la antología anexa a este memorial, demandaron especial atención en lo referente a la sonoridad y a la posibilidad, o no, de recuperar las rimas y el ritmo de los diferentes versos al traducirlos al español. Un caso significativo es el de la estrofa número 5 del primer poema de la antología, a saber:

Me pondo os grilhões novamente, pude ouvir o barulho das correntes, e por alguns instantes falei mentalmente o número da minha matrícula.

En esta estrofa, la autora establece la rima *e-es-es-e*, a través de las palabras *novamente-correntes-instantes-mentalmente*. No obstante, mi intención de mantener, en la medida de lo posible, la cadencia del poema me llevó a realizar una intervención de orden semántica y de combinación de dos elementos respecto al texto fuente. Al intercambiar el lugar de *grilletes* y *cadenas* –traducciones de *grilhões* y *correntes*– como solución. Con esto, construí la secuencia *nuevamente-grilletes, instantes-mentalmente*, logrando mantener la rima en *e-es-es-e* en la versión en español de esta estrofa, reorganizándola así:

Poniéndome las cadenas nuevamente, pude oír el ruido de los grilletes, y por algunos instantes repetí mentalmente el número de mi ficha.

Por otro lado, en el primer poema de Liliana, fue necesario traducir la palabra *macetas* por *floreiras* y no por *vaso*, pensando que, con esta solución, a pesar de optar por usar una palabra más “rebuscada” se lograría mantener la flexión en femenino de la palabra *brancas*, puesto que el uso de *vaso* requeriría la traducción por *brancos*, en masculino, con lo cual se perdería la musicalidad establecida por la autora. Como muestra de ello, presento dicha estrofa del poema:

¹ Nunca pisé recepción
² no tuve oportunidad de atravesar el hall
³ de paredes de vidrio
⁴ abandonando el mostrador
⁵ para caminar
⁶ junto a las macetas verdes y blancas.

Nunca pisei na recepção
 não tive a oportunidade de atravessar o hall
 de paredes de vidro
 deixando o balcão
 para caminhar
 junto às floreiras verdes e brancas.

Otro ejemplo, relacionado a la poética oral de Gih –nítidamente observable en el segundo poema de la antología, al tratarse de una transcripción que realicé a partir de la filmación de su participación en el *Slam do Grito*, 2018– (aunque presente en los dos poemas suyos que conforman la antología), es el del uso que la autora hace de la preposición

para, en que elide la primera *a*. En mi experiencia como hablante, entiendo que este uso responde a una particularidad del portugués hablado respecto a la norma escrita, en muchos casos definida por los diversos letramentos de la sujeta de enunciación. A su vez, los *slams*, son competencias de poesía hablada en que la improvisación es uno de los recursos estilísticos más característico. Esa improvisación acarrea la presencia de algunos rasgos de oralidad que pueden ser entendidos como “errores” desde un punto de vista más normativo, cuya transposición a un soporte escrito exigiría, por ejemplo, la normalización de ese uso de *pra* a la forma *para*. Esto me llevó a confluir, una vez más, en puntos significativos con el análisis realizado por el Laboratorio durante la traducción de Carolina, al cuestionarme si

¿serían esos errores [o, en el caso de la poesía de Gih, este tipo de fuga o la no total adhesión a la norma culta de la escritura formal] un rasgo fundamental del estilo de la autora [que amerite su transposición al soporte escrito]? ¿Qué efectos se producirían, o dejarían de producir, al no trasladarlos al texto final? ¿Sería posible trasladar esas marcas sin que ello resultara en una escritura inusual, que generara una extrañeza en español, que no siempre producía el texto en portugués? (LABORATORIO DE TRADUCCIÓN DE UNILA, 2019, p. 21).

En su ensayo *La escucha de la significancia o el compromiso del traductor* (2018), Eliane Hareau y Lil Sclavo argumentan que, en algunos casos, el *espesor significativo* de un texto puede estar concentrado también en el *soporte sonoro* con que se *crea la atmósfera* de lo narrado. Por lo cual, como traductoras literarias, proponen una apuesta por rescatarlo, aun cuando la solución de traducción planteada implique el uso *agramatical* de alguna palabra.

La gramática es el pilar sobre el cual se asienta el significado referencial; de ahí que las agramaticalidades, al violentar las normas y hacer estallar los límites de la mimesis, nos señalan que el texto deber ser leído a otro nivel. Las agramaticalidades son así portadoras de significancia. Pueden incluir desde una alteración de la linealidad sintáctica hasta casos extremos que llevan al hermetismo o al sinsentido. Recurrencias léxicas y sintácticas que llaman la atención por su carácter insólito pueden ser consideradas *lato sensu*¹¹ agramaticalidades. Deben ser traducidas, no deben ser normalizadas ni eliminadas; de lo contrario, se perdería una llave poderosa para acceder a la significancia (LARANJEIRA apud HAREAU; SCLAVO, 2018, p. 103).

Una traducción al español de ese uso de la preposición que, si bien no es agramatical en portugués, tampoco está aceptado de manera generalizada en el ámbito de la escritura por los más conservadores, sería posible mediante la elisión de la sílaba final: es decir, usar *pa* en lugar de *para*; que también se da, por ejemplo, en la variante colombiana del español hablado por diversos sujetos sociales en el país. Así, entre mi recelo de producir

¹¹ Destaque de las autoras.

una traducción con soluciones que, en vez de agregar *espesor significativa*, agregara preconceitos lingüísticos (Bagno, 1999) o *extrañamientos* no favorables para un lector hispanohablante, opté por hacer uso de *pa* como transposición de *pra* en los casos en que consideré necesaria una compensación silábica en pro del rescate de la sonoridad y/o la rima. Como ejemplo de esto, presento algunas estrofas del poema en ambas lenguas, cuyo análisis describo debajo de cada una. Los números al inicio de cada verso en portugués representan el número del verso en el orden del poema. Los números al final de cada verso, en las dos lenguas, representan la cantidad de sílabas que este posee:

11 Não vem com essa 5	No me vengás con esa 6
12 de pegar na minha mão 7	de tomarme de la mano 8
13 e dizer que eu sou 6	y decirme que soy 6
14 aquilo que restou 6	aquello que sobró 6
15 porque a noite não foi boa <i>pra</i> você 11	porque la noche no fue buena <i>pa</i> vos 11
16 e aí, as minha gordurinha te encantou 13	y entonces, mis gorditos te encantaron 13

Aquí, la compensación silábica fue necesaria para que los versos 15 de ambas versiones quedaran de 11 sílabas, ya que *boa*, al ser traducido por *buena*, gana una sílaba, y *você*, al ser traducido por *vos*, pierde otra que cabe compensar mediante la elisión de última sílaba de la preposición.

20 eu sou buquê de rosa, meu querido 11	Yo soy buqué de rosas, mi querido 11
21 eu... sou muito cara <i>pra</i> você 9	Yo... soy muy cara pa vos. 7
22 talvez, o meu preço, 6	tal vez, mi precio, 5
23 você não consiga pagar 8	vos no lo podás pagar. 7

En la estrofa anterior, la compensación silábica fue necesaria para mantener impar la cantidad de sílabas del verso 21 y, a su vez, la diferencia de dos y dos sílabas establecida entre los versos 20-21 y 22-23.

31 mas... nem as minhas portas 7	pero... ni mis puertas 6
32 nem as minhas pernas 6	ni mis piernas 4
33 estarão abertas <i>pra</i> você 9	estarán abiertas para vos 9

Aquí la elisión no se muestra necesaria pues *você*, al ser traducido por *vos*, ya establece la compensación de 9 sílabas en portugués y 9 sílabas en español, en el verso 33.

60 — Ah, mas aquela mina é tão gorda 11
 61 que tem que ter 4
 62 um pau de meio metro 7
 63 pra poder satisfacer — 7

—Ah, pero aquella mina es tan gorda 12
 que hay que tener 5
 una verga de medio metro 8
 pa poderla satisfacer— 8

En este caso, para lograr una compensación silábica entre los versos 60-61 y 62-63 fue necesario aumentarle una sílaba a cada verso. De esta manera, en los versos 62 y 63 la compensación de 8 y 8 sílabas en cada versión del poema, se dio con el pronombre enclítico la que acompaña al verbo poder, por lo que la elisión se torna necesaria.

Por otra parte, mi criterio a este respecto, con relación al primer poema de Gih en la antología, al tratarse de una traducción hecha a partir del cotejo de una versión enviada por ella y otra publicada en la antología *Poetas do Tietê, 10 anos de poesia* (2018), que carece de créditos respecto a la revisión textual, fue mantener esa elisión en los mismos casos presentados en la versión enviada por la autora. Ambas versiones están incluidas como anexos en este memorial.

La poesía de Liliana me llevó a analizar algunas cuestiones de orden lexical, puesto que hay algunas palabras que se repiten con frecuencia a lo largo de su obra. Un ejemplo, presente en los dos poemas seleccionados, es el caso de la palabra *grieta*, que aparece en los siguientes versos y que presento junto a su traducción:

Poema 1

jamás pisé las grietas que rodean las baldosas
 camino de la Virgen.

jamais pus o pé nas fendas que contornam o piso
 a caminho da Virgem.

Poema 2

Las paredes olvidan
 sus grietas y toman color.

As paredes esquecem
 as suas fendas e ganham cor.

Teniendo en cuenta que no existe una palabra paralela en portugués que posibilite la traducción de *grietas* por proximidad lingüística, fue necesario buscar un término en la lengua de destino que pudiera aplicarse en los casos de aparición de la misma. No obstante, el uso que la autora hace de *grietas* en el primer poema no está asociado al campo semántico en que suele ser usada en español; es decir, no es natural hablar de grietas en el

piso y sí en las paredes, como es el caso del segundo poema. Esta cuestión me llevó a evaluar la posibilidad de usar términos diferentes en ambas apariciones. Entre las opciones en portugués estarían *rejuntas*, en el caso del primer poema, y *rachaduras*, en el caso del segundo. Sin embargo, opté por hacer uso de la palabra *fendas* en las dos apariciones, apelando a la misma licencia poética de que la autora hizo uso en la primera aparición y, también, buscando poder establecer este término como elección lexical a ser mantenida en futuras traducciones de la obra de la autora.

Un caso similar fue el de la traducción de *baldosas* por *piso*, que aparece en el primer ejemplo del caso anterior y también en el siguiente verso:

Adivino tus pasos
en las baldosas rojas.

Adivinho os teus passos
no piso vermelho.

Si bien *baldosas* podría ser traducida por *azulejos* o *cerâmica*, en ambas apariciones estamos hablando del suelo, por lo que consideré *piso* una opción pasible de ser mantenida en ambas apariciones.

Volviendo sobre la traducción del primer poema de Gih, otro caso sobresaliente fue el de la siguiente estrofa:

Demorei 15 anos pra conhecer o Parque da Juventude, andar pelas beiradas daquele cercado onde gente de bem passeava de mãos dadas, crianças corriam felizes, jovens e velhos mantendo a forma, cachorros se adestrando para deixar seu dono feliz.

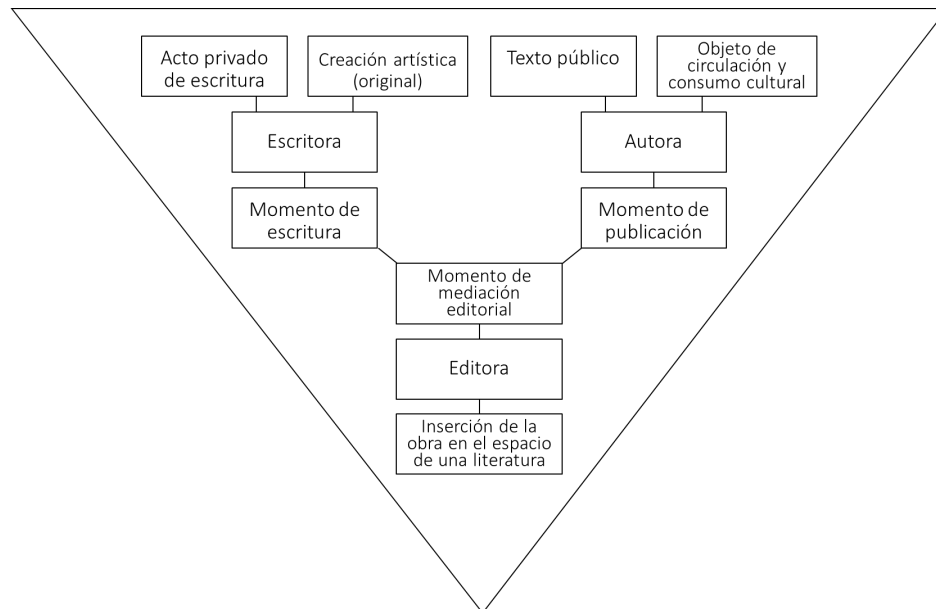
Aquí, la autora hace un uso del gerundio que según la norma escrita de ambas lenguas no sería correcto. Sin embargo, tanto en español como en portugués, este uso se da de manera natural en la oralidad, por lo que me cuestioné si debería, o no, pasar esos verbos en gerundio al pretérito imperfecto en la versión en español para que estuvieran en consonancia con los verbos que anteceden su aparición, a saber: *paseaban* y *corrían*, puesto que todos los sujetos de la estrofa están respondiendo al adverbio *donde*. No obstante, pienso que una intervención como esa me llevaría a una normalización del poema que no es de mi interés realizar, pues considero que disuelve esos rasgos orales propios de la poética de Gih. Así, me decidí por mantener el uso de los gerundios. Pero, en contrapartida, introduje tres puntos suspensivos después de *felices*, buscando generar una pausa al interior de la estrofa que le diera más fluidez a las imágenes que proyecta, al generar una cierta independencia entres los verbos en imperfecto y los gerundios, como nuestro a continuación:

Me demoré 15 años pa conocer el Parque de la Juventud, andar por las márgenes de aquel cercado donde la gente de bien paseaba cogida de la mano, los niños corrían felices... jóvenes y viejos manteniéndose en forma, perros adiestrándose para dejar a su dueño feliz.

Además, otro factor que me llevó a reivindicar el uso de los gerundios fue el hecho de que la autora use el pronombre reflexivo *se* antes de *adestrando* al final de la estrofa. Esto porque, en mi interpretación del poema, al hacerlo, la autora usa *perros* para poner a esos *jóvenes y viejos* en una condición de alienación. Matiz semántico que puede ser realizado en la traducción a través del uso del pronombre *se* enclítico con los gerundios *manteniendo y adiestrando*.

Ahora bien, retomando mi entendimiento de los procesos de mediación realizados para componer la antología, cuya confluencia englobo como práctica de edición, pasaré a comentar algunos postulados de Jerónimo Pizarro sobre su entendimiento de *mediación* en el ámbito de la producción editorial. Estos planteamientos pautaron, principalmente, el momento de escritura de los paratextos en mi proyecto editorial. En el prólogo de su obra *Mediación editorial: sobre la vida póstuma de lo escrito* (2012), el autor comienza estableciendo una diferenciación entre lo que se ha entendido tradicionalmente por mediación editorial y lo que él, en calidad de editor, considera que también debería entenderse como tal.

Pizarro explica que, aunque autores como Alberto Cadioli (1999) se hayan interesado más por el papel que desempeñaron algunas casas editoriales (*publishers*) en la producción de una determinada obra, su propuesta se enfoca en el alcance y la hondura del rol de las personas por tras de esa edición individual (*editor*) y en las diversas dimensiones de su intervención a lo largo de ese proceso que convierte a un texto autógrafo en una obra literaria. El autor apunta que “del acto privado de la escritura al texto público, como objeto de circulación y consumo cultural, hay un proceso de mediación que hace posible el libro, que constituye al ‘escritor’ en ‘autor’, que inserta la obra en el espacio de una literatura” (2012, p. 11). A continuación, expandiré la explicación de esta idea a través de un mapa conceptual que desarrollé durante la lectura de su propuesta.

Figura 1 – Etapas de Producción de un Libro

Fuente: Propia (2019)

Como resumen en el mapa, Pizarro comprende por mediación editorial los diferentes procesos llevados a cabo en la elaboración de un libro como producto y localiza a quien edita como agente de esa mediación, entre el momento de privado de la escritura y el momento de publicación. Además, pone de manifiesto la dimensión autoral del trabajo de quien media esa producción editorial. A este respecto, afirma que

en cierto sentido, mediar conlleva la producción de una obra, pues las obras de un editor son, al menos en parte, sus ediciones. Editar es un proceso largo y memorable que puede estudiarse tanto en sus resultados, como en su proceso; y el proceso implica a la vez, recepción, interpretación y producción (PIZARRO, 2012, p. 25).

De este modo, pasé a asumir que la escritura paratextual que me propuse realizar para la antología también le da una dimensión autoral a mi trabajo como editora, en la cual también está contenida la autoría del proceso creativo implicado en la traducción de los poemas seleccionados para esta. Además, pasé a distinguir dos momentos puntuales dentro de la mediación editorial de un libro. Por un lado, el momento de edición, individual o colectiva, de los textos compilados junto a la construcción del aparato crítico o paratextual y, por el otro, la mediación del diseño editorial del libro como objeto de consumo, junto al planeamiento de estrategias para su difusión y circulación.

Estos procesos, a su vez, al situarse en el momento de publicación tienen

incidencia directa sobre la recepción e interpretación del libro por parte de la comunidad lectora pensada para este. No obstante, como ya fue colocado anteriormente, mi proyecto de medición editorial se concentra precisamente en esa etapa de edición del contenido, a saber, de las obras de Gih y de Liliana y en la construcción de ese aparato paratextual que las acompaña en la antología. Pizarro, además, aboga por la importancia de *revalorar los paratextos*, ya que estos pueden vehicular una serie de cuestiones históricas y culturales relevantes para el establecimiento de una nueva *propuesta textual* de las obras editadas

Un editor -de archivos o de otra colección- suele proponer una "nueva textualidad" y al hacerlo se hace partícipe de la historia del texto; por ello, es imprescindible dar atención a su testimonio y experiencia, ya que su nueva propuesta textual no es extraliteraria y anticipa diversos virajes interpretativos. Si el texto no es una entidad abstracta sino un producto histórico, es imprescindible leer con lupa y como un punto de partida indispensable precisamente las instancias preambulares (para-textuales) escritas por los sucesivos "protagonistas" de la construcción de un texto (PIZARRO, 2012, p. 166).

De esta manera, consigo ver otro punto de confluencia entre esos procesos de edición, traducción y revisión que componen la práctica de mediación editorial que realicé. El hecho de que la persona que realiza esas mediaciones sea, sin lugar a duda, la primera lectora crítica de esas obras, la convierte, al mismo tiempo, en una mediadora de lectura también

La edición de un texto antecede muchas de las lecturas de ese texto, que antes de ser leído es seleccionado, cotejado, organizado y establecido, y, finalmente, presentado bajo la forma de un libro, con un determinado formato y, a veces, dentro de una colección. Por eso el texto es indisociable de su historia editorial, la cual nos permite entender con más claridad y profundidad muchos aspectos de su existencia pública (PIZARRO, 2012, p. 168).

Finalmente, cabe dejar consignado que, así como Pizarro, también construí a lo largo de las diversas prácticas editoriales de las que he participado mi propio concepto de mediación editorial, que responde a mi historia como cuerpo político y sujeta social, con una trayectoria marcada por la visión de mundo que poseo en consecuencia de mi experiencia particular. Así, al entender por edición el conjunto de mediaciones que realicé durante la composición de esta antología —en el ámbito de la traducción literaria, la revisión textual y la escritura paratextual— establezco tal concepto propio de mediación editorial como un sinónimo de la misma noción de edición que desarrollé en la práctica y que expuse a lo largo de estas páginas.

4. ITINERARIO DE ENCUENTROS: UN POCO MÁS AL SUR BUENOS AIRES – FOZ DE IGUAZÚ

“Gih Trajano y Liliana Cabrera son dos mujeres nacidas y criadas al sur de América Latina. Gih en Brasil, Liliana en Argentina. Una, un poco más al sur que la otra. Las dos, a su vez, un poco más al sur que yo, que nací en tierras colombianas. Sin embargo, en un punto del afluir de nuestras experiencias, por una corriente de aguas *sudamericanas*, nos hemos encontrado. A través de ese encuentro, hemos generado un vínculo. De ese vínculo, surge esta antología”.

El párrafo anterior corresponde al inicio de uno de los paratextos que escribí para la antología: el epílogo. A través de este, quise establecer la idea de habitar el sur global como una margen compartida en que Liliana, Gih y yo confluimos como mujeres nacidas y criadas en América del Sur. Cuestión que considero, nos atraviesa como matriz identitaria común.

El presente apartado está dedicado, así, a la realización de un diario de campo en el que consigno las actividades realizadas durante dos momentos fundamentales para la confección de la antología en cuestión. El primero, se trata de un viaje de estudios de dos semanas a la provincia de Buenos Aires, Argentina, en que visité la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, CABA, y la ciudad de La Plata. Cabe resaltar que la realización de este viaje fue posible a través del apoyo de la Pró-reitoria de Graduação de la UNILA, PROGRAD; que abrió una convocatoria especial para que estudiantes que necesitaran desplazarse para fines de pesquisa de campo pudieran hacerlo. Durante mi visita, pude encontrarme con Liliana Cabrera, conocerla personalmente y entrevistarla, además de conocer una de las sedes de la organización YoNoFui y participar de diversos espacios académicos y culturales que enriquecieron ampliamente las redes de sentido a través de las cuales desarrollé el presente proyecto de mediación.

4.1. CABA (02 a 10 de octubre)

2 de octubre: Vuelo de ida a CABA. 19h10pm. Llegada 21h50.

3 de octubre: Participación como oyente en el *VI Encuentro Nacional de Escritura en la Cárcel* promovido por el Programa de Extensión en Cárceles de la Universidad de Buenos Aires y realizado en el Centro Cultural Paco Urondo, CABA; donde escuché a Liliana Cabrera leyendo textos autorales durante la mesa de lectura “Soltar la

lengua”.

4 de octubre: Participación como expositora en el *VI Encuentro Nacional de Escritura en la Cárcel*, durante la mesa “Micrófono abierto” en que leí traducciones de poemas de Lidia Rios y Liliana Cabrera realizadas por el Laboratorio de Traducción de la Unila, del que hago parte como voluntaria desde 2016. Además, escuché la comunicación de Liliana en la mesa “Vivas y Furiosas: antipunitivismo, género y organización”, en representación del colectivo YoNoFui.

5 de octubre: Participación en el Seminario: *Literatura de las Periferias de las Urbes Brasileñas – Límites y Frontera de un Campo Literario en Discusión*, ministrado por la docente Lucía Tennina en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en que comenté mi experiencia de mediación editorial y traducción literaria en *Cuarto de desechos y otras obras*, de la autora Carolina Maria de Jesus. Durante la actividad, debatimos hasta qué punto las producciones que la crítica viene catalogando como “literatura marginal de las periferias”, donde se inscribe a Carolina hoy por hoy, se constituyen como motor para una transformación con relación a la oferta de productos simbólicos que nos lleva a revisar las reglas del campo de la literatura brasileña contemporánea, así como las mismas nociones de literatura/literario y autor/autoría.

7 de octubre: Visita técnica al taller del *Colectivo Editorial Sudakuir*. Durante este primer día de visita guiada conocí sus instalaciones y a Adriana Rodríguez y Fabian Belvilacqua, dos de sus 4 integrantes, quienes me contaron del carácter transnacional de su propuesta, ya que sus ediciones y publicaciones son realizadas a distancia y de manera colaborativa con sus otros dos integrantes: Tatiana Pino y Erick Naranjo, que residen en Bogotá, Colombia. También hablamos sobre el carácter contracultural de los materiales que editan, en su mayoría de temática feminista y de su apuesta a la difusión de los mismos desde la creación colectiva y horizontal como metodología de diseño, edición, publicación y divulgación, organizada a través de la autogestión.

8 de octubre: Visita técnica al taller del colectivo Editorial Sudakuir. Durante este segundo día participé del proceso de manufactura del libro *Criatura de fuego* de Ika Fonseca Ripoll, editado por el colectivo. Recibí instrucción básica en todo lo referente al empastado del libro, máquinas de cortado de páginas y solapas, doblado, cosido y empacado. Después, participé del proceso de montaje de un tiraje de 100 ejemplares, lo que nos llevó unas 6h con intervalos para almuerzo y merienda.

9 de octubre: Visita técnica al taller del colectivo Editorial Sudakuir. Durante el tercer día, participé de la reunión de Organización para lanzamiento del libro

Criatura de fuego. Tratamos todo lo relacionado a la distribución de las funciones durante el evento, a saber: presentación de la obra, transporte de los materiales, rueda de lecturas en voz alta e invitades, feria y venta del libro y otros productos del colectivo.

10 de octubre: Participación como feriante en el lanzamiento del libro de Ika Fonseca Ripoll, llevado a cabo en la librería *La Libre* en San Telmo, CABA. Desde la mesa de publicaciones, mi función giró en torno a la venta de los ejemplares del libro y demás materiales del colectivo. Desde allí pude observar todo el evento. La presentación de la obra fue realizada por Adriana Rodríguez, su correctora de estilo. Posteriormente, algunos invitades realizaron lecturas en voz alta de creaciones propias y, seguidamente, la autora leyó de algunas páginas de la novela.

4.2. LA PLATA

12 y 13 de octubre: Participación en el taller *Mujer y Feminismos Populares* durante el 34° Encuentro Plurinacional de Mujeres, Lesbianas, Trans, Travestis, Bisexuales y No-Binaries, realizado en la ciudad de La Plata, Buenos Aires. Durante este taller, la colectiva YoNoFui, con participación de María Medrano y Liliana Cabrera, condujo el debate: Mujeres y disidencias: trabajadoras de la economía popular, donde hablaron de su experiencia construyendo estrategias de resistencia frente al liberalismo con grupos de mujeres que están/estuvieron privadas de la libertad a través de la autogestión y la economía feminista. Día 1 y día 2.

4.3. CABA (14 de octubre a 16 de octubre)

14 de octubre: Realización de la Entrevista en profundidad *inloco* a Liliana Cabrera, en la casa de té Reggina, CABA. El roteiro guía de la entrevista estuvo compuesto por las siguientes categorías y preguntas:

- **Liliana Autora** ¿Te entendés como poeta y a tus creaciones como poesía/obras de arte/literarias? ¿Cómo te gustaría ser presentada, más allá de tu paso por la cárcel? ¿considerás fundamental presentar esa parte de tu vivencia para hablar sobre vos y tu producción artística/proceso creativo?
- **Lo Literario como categoría estética:** ¿Entendés la literatura como una institución, al igual que la cárcel o la iglesia? ¿Considerás al canon literario y la “buena literatura” como lugares de exclusión social también?
- **La escritura creativa:** ¿Dónde te parece que reside el potencial de la escritura creativa en contextos de encierro? ¿A la hora de ser usada como herramienta de educación y transformación social? ¿Más en el plano de la exploración de la subjetividad como algo político? ¿Qué tan fundamental fue el ejercicio de la escritura en el proceso de entenderte como Sujeta de derechos?

- **El ahora:** ¿para vos, existe la reinserción social? ¿Cómo entendés o nombrás ese movimiento donde, a pesar de haber estado presa, al salir lográs vincularse a actividades laborales, aunque autogestionadas? ¿Cuál fue la participación del estado en este proceso?

Cabe mencionar que el registro de esta conversación fue realizado a través de su grabación oral. No obstante, el objetivo de dicha entrevista fue, precisamente, la ampliación de redes de sentido a través de las cuales pude interpretar la obra de Liliana, pensando, principalmente, en la escritura paratextual en la que sustentó la práctica de mediación editorial de la que resultó la antología en cuestión. Por tal motivo no se anexó una transcripción de esta al presente memorial.

15 de octubre: Visita a La Casona de Flores, una de las sedes de YoNoFui en la CABA. Durante la visita participé del taller de periodismo y escritura, junto las mujeres en el medio libre, cuyas reflexiones y voces son publicadas en la *Revista Yo Soy*, por el colectivo editorial de YoNoFui: *Tinta revuelta*. Liliana Cabera es una de las participantes y María Medrano una de las mediadoras.

16 de octubre: Vuelo de regreso a Foz de Iguazú. 12h20pm. Llegada 14h50.

Un segundo momento, se trató de mi participación como monitorea y expositora en el *1er Encuentro Internacional Poesía y Artes en Prisiones*, de la Unila¹². Este encuentro reunió a investigadores de distintas áreas que, desde la perspectiva del antiaprisionamiento, se dedican a la cuestión carcelaria, así como a artistas y docentes que desarrollan proyectos en distintos lenguajes artísticos al interior de prisiones en Argentina, Paraguay y Brasil. Todo esto, con el objetivo de intercambiar experiencias y profundizar la reflexión teórica, interdisciplinar y comparatista sobre el trabajo con artes en prisiones.

Este evento, además de permitirme escuchar diversas reflexiones en torno a la problemática del encarcelamiento en masa y las acciones emprendidas desde la academia y la sociedad civil, me posibilitó dos momentos que, sin lugar a dudas, trazaron puntos importantes del itinerario de mediación a través del cual compuse la antología. Por un lado, pude conocer a Gih Trajano personalmente y conversar con ella sobre sí y su obra. En el caso de Gih, la entrevista había sido realizada vía *WhatsApp* previamente. Sin embargo, esta conversación sirvió, fundamentalmente, para resolver algunas cuestiones que el ejercicio de transcripción y edición de su poesía me había suscitado.

¹² Este encuentro tuvo lugar entre el 30 de octubre y el 1 de noviembre de 2019, en el campus *Jardín Universitario* de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana – Unila, con sede en Foz de Iguazú, triple frontera entre Brasil, Paraguay y Argentina.

Por otra parte, el evento contó tanto con Gih como con Liliana como conferencistas. A lo largo de los tres días de la jornada, pudimos estar las tres juntas compartiendo durante las diferentes mesas y eventos culturales anexos al encuentro.

4.4. FOZ DE IGUAZÚ (30 de octubre a 01 de noviembre)

30 de octubre: A lo largo del primer día del encuentro estuve colaborando con la logística y adecuación de las salas para el evento. También, estuve en la mesa de recepción orientando a los convidados. Además, realicé junto a Ana Fank, Isabel Barbosa y Luis Ocampos la instalación de la muestra de grabados realizados durante el taller mediado por Luis con algunos internos de Tacumbú, la penitenciaría masculina de Asunción, Paraguay. Además, participé como oyente de la mesa *Espaços de criação e de ressignificação em contexto de encarceramento I*, en que Gastón Guzmán (Universidad Nacional de La Plata), Vima de Rossi Martin (Universidade de São Paulo), y Cristiane Checchia y Mário Torres (UNILA) presentaron sus comunicaciones tituladas: *Para encender un fuego: una experiencia de taller de lecturas y escrituras en una cárcel de mujeres*; *A literatura do lado de lá: uma experiência com leitoras da Penitenciária Feminina da Capital/SP*; y *Direito à Poesia - atravessando la universidad, la cárcel y la literatura*, respectivamente.

31 de octubre: Durante el segundo día, participé de dos mesas del evento. La primera: *Escrituras do cárcere*, en calidad de expositora junto a Diana Jiménez Garrido y Marcos Ziemann, compañeros discentes de la Unila cuyas ponencias llevaron por nombre *Los rostros ennegrecidos de Borges: Análisis de producciones literarias realizadas desde el encierro* y *A reeducação pela leitura*, respectivamente. En mi comunicación, intitulada *La escritura, el afuera y el después: itinerário da mediação editorial de uma antologia bilíngue de poesia com mulheres que passaram pelo encarceramento*, presenté las bases sobre las cuales asenté mi trabajo de conclusión de curso tanto teórica como metodológicamente hablando, además de mostrar algunos adelantos en materia de traducción. Este momento fue bastante potente, puesto que Gih y Liliana estaban entre las espectadoras y, más que eso, participaron de la presentación al realizar una lectura en voz alta/interpretación de sus poemas, cuya traducción leí posteriormente.

En la segunda mesa participé como mediadora. Con el nombre de *Poesia, Slam e Arte*, esta mesa reunió las comunicaciones de Luis Ocampos Pompa, artista visual y mediador cultural paraguayo, con su trabajo titulado *El taller autogestionado de grabado en*

madera con los campesinos reclusos en Tacumbú, la de Gih Trajano titulada *Poetas do Tietê e o Sarau Asas Abertas*, y la de Liliana Cabrera, bajo el título de: *La escritura como experiencia creativa y una apuesta colectiva*. Durante esta mesa, pude escuchar nuevamente a las autoras hablando sobre sus trayectorias, contribuciones que fueron muy importantes para acceder a puntos de su experiencia y procesos creativos a los que no había llegado a través de las entrevistas individuales.

1 de noviembre: En este tercer y último día de la jornada participé de tres actividades. La primera fue la ponencia de Maria Medrano —coordinadora de YoNoFui— que fue una de las convidadas de la mesa *Mulheres presas: o cárcere da perspectiva do gênero*. Su comunicación llevó el título *De la pedagogía de la crueldad a la construcción colectiva: afectividad, autonomía y autocuidado*. La segunda actividad fue la mesa de evaluación final, en que, entre organizadores, convidados y público, realizamos un balance del evento y dejamos sentadas algunas bases para la realización del próximo encuentro en 2020. Además, al final del día participé de la muestra audiovisual *Cinelatino*, desarrollada como cierre del encuentro, cuya programación reunió el cortometraje *Quando elas cantam* (Brasil, 2018), de la directora Maria Fanchin y el largometraje *Lunas Cautivas* (Argentina, 2013), de la directora Marcia Paradiso. Este último, fue exhibido junto a los subtítulos realizados por el Laboratorio de Traducción de la Unila en 2016.

Finalmente, me gustaría mencionar que este último encuentro me proporcionó otra experiencia bastante potente y enriquecedora, que fue la posibilidad de actuar como intérprete en la comunicación entre ambas, puesto que Liliana no es hablante de portugués y tampoco Gih de español. Esto, además de ser una práctica de traducción simultánea que nunca había tenido la posibilidad de realizar, nos permitió generar un vínculo de proximidad entre las tres muy significativo para mí, puesto que uno de los motivos que me llevaron a querer trabajar con Liliana y Gih fue, también, el hecho de poder realizar una práctica de mediación editorial que no se tratara de una edición póstuma, como lo fue con Carolina Maria de Jesus, sino que, por el contrario, fuera un punto de confluencia más durante ese *ahora*, momento presente en que nos hemos encontrado.

5. CONSIDERACIONES FINALES

Para finalizar, me gustaría dejar consignados algunos planteamientos que fueron surgiendo tanto durante el proceso de confección de la antología como a lo largo de la escritura de las páginas de este memorial.

Al entender que la escritura de los paratextos que acompañan la antología tiene que ver precisamente con prestar más atención a ese proceso a través del cual edité la obra, como parte fundamental de la lectura que –como editora– estoy proponiéndole a la comunidad de recepción pensada para esta, cabe resaltar que desarrollé el proyecto de mediación editorial del que resultó la antología no solo en el sentido de compilar esos textos, sino de discutirlos también. A través de la escritura de ese aparato paratextual, busco que quien nos lea se interese en establecer un diálogo intertextual entre las obras compiladas y las informaciones que ofrezco. Por todo lo anterior, considero que este memorial no es un trabajo enfocado en el producto resultante, sino en el proceso de confección de este, aunque de esa mediación descrita en estas páginas haya resultado la antología como bien/producto cultural.

Por otra parte, quiero anotar que, durante la revisión bibliográfica que implicó la construcción del aparato teórico a través del cual abordé este proyecto de mediación, observé cierta confluencia entre las teorías trabajadas, de que son ejemplo Lil Sclavo y Eliane Hareau, Ana Lucía Salgado, Jerónimo Pizarro y Paulo Henriques Britto; al entender el texto como un producto histórico respecto al cual siempre se le exigió a quien edita, traduce y/o revisa que se mantuviera en una cierta marginalidad respecto al texto fuente, demarcada por las “intenciones del autor”. No obstante, todas las fuentes mencionadas están de acuerdo en que esa marginalidad es imposible de ser alcanzada, puesto que todo proyecto enmarcado en dichas áreas va a responder a la lectura y al tratamiento ético que quien la realiza haga del texto en cuestión. Además, esta lectura, a su vez, obedecerá a la experiencia de esa persona al habitar el mundo. Postura con la cual me identifico y que reivindico también, al asumir la mediación que realicé como una acción no solo cultural sino política, de la cual no se puede retirar al cuerpo, ni a la sujeta social por tras de ella.

Además, después de pasar a entender la mediación editorial como una práctica compuesta por diferentes procesos de mediación, a saber: la composición de los contenidos de la obra como producto cultural, el establecimiento de su diseño editorial, la manufactura del libro como objeto de consumo y la planeación de estrategias de circulación para esta, es mi deseo embarcarme –junto a Gih y Liliana– en la confección de un proyecto

de publicación de la antología. Este proyecto estaría compuesto por las etapas de diseño editorial, manufactura y circulación, junto a la ampliación del corpus de obras de las autoras trabajadas, como uno de los posibles desdoblamientos del presente trabajo de conclusión de curso.

Finalmente, quiero reivindicar también la importancia de que los diferentes gobiernos de las naciones que componen al continente latinoamericano continúen destinando los recursos necesarios para el acceso y la permanencia en la educación superior pública, gratuita y de calidad por parte de los sectores menos abastados de nuestro tejido social; así como para el desarrollo de acciones de extensión e investigación. Como busqué mostrar a lo largo de estas páginas, creo firmemente en la indisociabilidad de la enseñanza, la investigación y la extensión universitaria como metodología para el desarrollo de un quehacer académico menos hermético y más empático. La universidad, al igual que la cárcel, está cercada por muros que no sirven para nada diferente de generar dispositivos para la actualización de ese orden colonial-racial-sexista que legitima las diversas asimetrías de las que se componen nuestras sociedades hoy por hoy. En ese sentido, poder trabajar desde nuestros diversos lugares de enunciación y de escucha, construyendo vínculos de contención y afecto en nuestro camino, es garantía de la participación tanto de sujetas sociales como de cuerpos políticos no hegemónicos en la construcción colectiva del conocimiento, en pro de la ampliación de las redes de sentido a través de las cuales interpretamos el mundo.

REFERÊNCIAS

- BAGNO, Marcos. **Preconceito lingüístico: o que é, como se faz.** [S.l.]: Edições Loyola, 1999.
- BRITTO, Paulo Henriques. O tradutor como mediador cultural. **Synergies Brésil**, v. 2, p. 135-141, 2010.
- CADIOLI, Alberto; DECLEVA, Enrico; SPINAZZOLA, Vittorio. La mediazione editoriale. Lampi di stampa, 2000.
- CARVALHO, Simone. Política linguística e integração latino-americana: desafios de uma proposta bilíngue latino-americana para o ensino superior. **Revista SURES**, 2018.
- CHECCHIA, Cristiane; RODRÍGUEZ TORRES, Mario René. **La literatura como lengua compartida.** Entre la Universidad y el presidio. Inédito, Foz do Iguaçu, 2019.
- COOPE Esquina Libertad, 2011. Disponível em:
<<https://www.facebook.com/comunicacion.porlallibertad/>>. Acesso em: 15 setembro 2019.
- DOCUMENTÁRIO Lunas Cativas legendado para o português. Direção: Marcia PARADISO. [S.l.]: A ESCRITA E O FORA. 2019.
- HAN, Byung-Chul. Más allá del sujeto. In: HAN, B. C. **Psicopolítica: neoliberalismo y nuevas técnicas de poder.** Tradução de Alfredo Vergés. 1ª. ed. Barcelona: Herder Editorial, 2014. p. 115-117.
- HAN, Byung-Chul. **Psicopolítica: neoliberalismo y nuevas técnicas de poder.** 1ª. ed. Barcelona: Herder Editorial, 2015.
- LABORATORIO DE TRADUCCIÓN DE UNILA. **Prólogo.** In: DE JESUS, C. M. Cuarto de desechos y otras obras. 1ª. ed. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2019. p. 9-26.
- LUNAS Cautivas: Historias de poetas presas. Direção: Marcia PARADISO. [S.l.]: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. 2011.
- MEDEIROS, Mario. Literatura Marginal - Qual minha ideia sobre isso? In: TENNINA, Lucía. **Polifonias Marginais.** 1ª. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2015. Cap. 1, p.

80-97.

MENDES RAMALHO, Fabio Allan.; PÉREZ CORREA, Tatiana. Ciclo de Diálogos em Imagem, Estética y Política. **I SIEPE** - Semana Integrada de Ensino, Pesquisa e Extensão - Anais, Foz do Iguaçu, 2018. 611-615.

OLIVEIRA, Bruna Macedo. Laboratório de Tradução da UNILA: Uma experiência formativa na Universidade Federal da Integração Latino-Americana. **Revista Letras & Letras**, Uberlândia (no prelo).

PETIT, Michèle. **El papel de los mediadores**. Educación y biblioteca, Madrid, 1999. 5-19. Disponível em: <<https://gedos.usal.es/handle/10366/115465>>.

PIZARRO, Jeronimo **La mediación editorial**: sobre la vida póstuma de lo escrito. Madrid: Editorial Vervuert, 2012. 1-304 p.

RÁDIO - FM LA TRIBU. LA TRIBU. Disponível em: <<https://fmlatribu.com/radio/>>. Acesso em: 25 Outubro 2019.

RODRIGUES, Hilton Cassiano. Parque da Juventude, um paradoxo contra a transgressão. **Cordis: Revista Eletrônica de História Social da Cidade**, n. 1, 2008. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/cordis/article/view/10325/7709>>.

RODRÍGUEZ TORRES, Mario René. Currículo do Sistema Currículo Lattes. CNPq, Brasília, 30 Setembro 2019. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/9204832427726662>>. Acesso em: 24 Outubro 2019.

SEGATO, Rita Laura. **El sistema penal como pedagogía de la irresponsabilidad y el proyecto "habla preso, el derecho humano a la palabra en la cárcel"**. 329. ed. Brasília: [s.n.], 2003.

SOARES, Magda. **Letramento e alfabetização**: as muitas facetas. [S.l.]: [s.n.], 2000.

TENNINA, Lucía. Definições de Sarau de Poesia. In: TENNINA, Lucía. **Polifonias marginais**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2015. p. 314-321.

UNILA. **Projeto Pedagógico de Curso de Letras - Artes e Mediação Cultural**. UNILA. Foz do Iguaçu. 2013.

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA. Regulamento oficial do Programa Multilingua. Universidad de Antioquia. [S.l.]. 2015.

WALSH, Catherine. Interculturalidad crítica y educación intercultural. Construyendo interculturalidad crítica. In: UZIEDA VIAÇA, J.; MEALLA TAPIA, L.; WALSH, C. **Construyendo interculturalidad crítica**. Santiago de Chile: Instituto Internacional de Integración, 2010.

YONOFUI. Sobre. Página Oficial de Facebook, 2013. Disponível em: <<https://www.facebook.com/pg/yonofuiorg/about/>>. Acesso em: 15 setembro 2019.

YONOFUI. Mix Cloud, 2015. Disponível em: <<https://www.mixcloud.com/YoNoFui/>>. Acesso em: 25 Setembro 2019.

YONOFUI. Issuu, 2016. Disponível em: <<https://issuu.com/yonofuiorganizacionsocial/docs>>. Acesso em: 20 outubro 2019.

YONOFUI. Derogación del Art.64 - Ley de Cooperativas #2. YoNoFui ORG, 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CfZXr1bsk94>>. Acesso em: 25 Outubro 2019.

YONOFUI. Página Oficial. Disponível em: <<http://www.yonofui.org.ar>>. Acesso em: 10 Outubro 2019.

YONOFUI. YoNoFui - Cooperativa de Trabajo en Libertad Ltda. Essapp. Disponível em: <<https://www.essapp.coop/cooperativas/yonofui-cooperativa-de-trabajo-en-libertad-ltda>>. Acesso em: 25 Setembro 2019.

ANEXOS

ANEXO A – Antología

Título: La poesía, el afuera y el ahora: Liliana Cabrera & Gih Trajano

Subtítulo: Antología literaria bilingüe

Título: A poesia, o fora e o agora: Liliana Cabrera & Gih Trajano

Subtítulo: Antología literaria bilingüe

SUMÁRIO

LISTA DE ABREVIATURAS	47
LISTA DE ABREVIATURAS	47
NOTA DE EDICIÓN/TRADUCCIÓN/REVISIÓN TEXTUAL	48
NOTA DE EDIÇÃO/TRADUÇÃO/REVISÃO TEXTUAL	49
LILIANA CABRERA (ESP)	51
LILIANA CABRERA (PORT)	54
GIH TRAJANO (ESP)	59
GIH TRAJANO (PORT)	64
EPÍLOGO	71
POSFÁCIO	76
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	81

LISTA DE ABREVIATURAS

SP	Estado de São Paulo
CABA	Ciudad Autónoma de Buenos Aires
CDP	Centro de Detención Provisional
Unila	Universidad Federal de la Integración Latinoamericana

LISTA DE ABREVIATURAS

SP	Estado de São Paulo
CABA	Cidade Autônoma de Buenos Aires
CDP	Centro de Detenção Provisória
Unila	Universidade Federal da Integração Latino-americana

NOTA DE EDICIÓN/TRADUCCIÓN/REVISIÓN TEXTUAL

El tratamiento editorial dado a los textos que esta antología compila responde al proyecto de mediación que desarrollé para ella, al presentarla como trabajo de conclusión de curso en Letras – Artes y Mediación Cultural. Dicho proyecto, involucra la traducción y revisión textual de los poemas seleccionados, además de la escritura paratextual de los contenidos autorales propios que los acompañan; a saber: esta nota, las presentaciones de las autoras, el epílogo y las distintas notas al pie. Intervenciones que, en conjunto, entiendo como una práctica de mediación editorial.

Al traducir los poemas seleccionados para esta antología, consideré necesario incluir una serie de notas al pie que explicitaran aspectos culturales e históricos que me parecen indispensables para una lectura de estos, más acorde con el abordaje que propongo como editora, al entenderme como primera lectora crítica y agente inicial de la mediación entre las creaciones de las autoras y su posible comunidad de recepción. Digo esto pensando especialmente en el primer poema de Gih Trajano, al ser introducido en una comunidad lectora no brasileña, ajena al contexto de producción de este. No obstante, cabe dejar sentado que, dentro de un posible proyecto de publicación de la antología, me propondría pensar también cómo realizar un diseño editorial que sea tanto agradable visualmente, como funcional a la lectura.

Del mismo modo, cabe manifestar que al llevar a cabo la labor de revisión textual de los poemas compilados no necesariamente sigo las convenciones de las instituciones que rigen la norma escrita en las lenguas trabajadas. Esto, teniendo en cuenta que tanto la edición como la traducción de textos literarios implica un proceso creativo que, considero debe interactuar con las especificidades de cada obra, sin pretender normalizarlas para hacerlas aceptables ante la existencia de un canon letrado homogeneizante que entiendo, también, como un lugar de exclusión social.

NOTA DE EDIÇÃO/TRADUÇÃO/REVISÃO TEXTUAL

O tratamento editorial dado aos textos que essa antologia compila responde ao projeto de mediação que desenvolvi para ela, ao apresentá-la como trabalho de conclusão de curso em Letras - Artes e Mediação Cultural. Dito projeto envolve a tradução e revisão textual dos poemas selecionados, além da escrita paratextual dos conteúdos autorais próprios que os acompanham; isto é: esta nota, as apresentações das autoras, o posfácio e as diferentes notas de rodapé. Intervenções que, em conjunto, entendo como uma prática de mediação editorial.

Ao traduzir os poemas selecionados para esta antologia, considerei necessário incluir uma série de notas de rodapé que explicitaram aspectos culturais e históricos que me parecem indispensáveis para uma leitura dos poemas, mais em consonância com a abordagem que proponho como editora, ao me entender como primeira leitora crítica e agente inicial da mediação entre as criações das autoras e sua possível comunidade de recepção. Digo isso pensando especialmente no primeiro poema de Gih Trajano, ao ser introduzido em uma comunidade leitora não brasileira, alheia ao contexto de produção do poema. Não obstante, cabe pontuar que, dentro de um possível projeto de publicação da antologia, me proporia pensar também como realizar um design editorial que seja tanto agradável visualmente quanto funcional à leitura.

Da mesma forma, cabe manifestar que ao levar a cabo o trabalho de revisão textual dos poemas compilados, não necessariamente sigo as convenções das instituições que regem a norma escrita nas línguas trabalhadas. Isto levando em consideração que tanto a edição quanto a tradução de textos literários implicam um processo criativo que, considero que deva interagir com as especificidades de cada obra, sem a intenção de normalizá-las para torná-las aceitáveis diante da existência de um cânon letrado homogeneizante que entendo, também, como um lugar de exclusão social.

*Estamos cosiendo juntas algo nuevo, esa certeza
la sentimos en nuestras cuerpas. El comienzo de
un nuevo momento que nos encuentra más
fortalecidas y cada día más seguras de que la
salida es colectiva.*

*Estamos costurando juntas algo novo, sentimos
essa certeza em nossas corpas. O começo de um
novo momento que nos encontra mais fortalecidas
e cada dia mais certas de que a saída é coletiva.*
María Medrano

LILIANA CABRERA

*Ya no soy la misma
que estaba acá
hace un momento.
Lo pierdo todo
me arrasa
me deja como tierra árida,
se va
y de ese desastre
desde cero, me reconstruyo
mientras trato de entender
que nunca fui tan verdadera
como ahora¹³.*

Liliana Inés Cabrera nació un día jueves, en octubre de 1980. Criada en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires – CABA, reside también en la capital porteña hoy por hoy. Situada en la región centro-este de Argentina, CABA es una ciudad cuyos márgenes fueron bordeados sobre la cuenca de dos ríos que la comunican con el océano, por un lado, y con la provincia de Buenos Aires, por el otro. Hablo del río Matanza-Riachuelo, que nace en la Provincia y afluye la ciudad hasta desembocar al Río de la Plata, cuyo cauce va al encuentro del Atlántico.

En uno de nuestros encuentros, escuchándola hablar de su visión de sí misma como escritora, pude darme cuenta de que entenderse a sí misma como poeta tuvo mucho que ver con repensar las muchas intersecciones de las matrices que la atraviesan como persona:

Creo que cada uno de mis textos tiene que ver con cada una de las compañeras que me acompañaron en ese momento y con las que me acompañan hoy. Yo, no sé, no me identifico con el camino del héroe. Aquella persona que surge sola como una individualidad, en un taller, como un hecho social que de repente sale a flote y bueno, es esa persona como artista. No. Yo siento que todas las experiencias que fui conociendo y las que permanecieron, tienen que ver con lo colectivo,

decía Liliana después de la lectura de uno de sus poemas en el *Ier Encuentro Internacional Poesía y Artes en Prisiones*, de la Unila¹⁴, desde la perspectiva del antiaprisionamiento. Por eso, relaciono esa idea de *colectivo* nombrada por la autora tanto

¹³ Fragmento del poema *Me multiplico* de Liliana, publicado en su blog personal. Disponible en: <http://www.liliana.luisbeltran.com/2019/01/14/me-multiplico/>

¹⁴ Este encuentro tuvo lugar entre el 30 de octubre y el 1 de noviembre de 2019, en el campus *Jardín Universitario* de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana – Unila, con sede en Foz de Iguazú, triple frontera entre Brasil, Paraguay y Argentina. El encuentro reunió a un grupo de personas que trabajan en la docencia, investigación y mediación cultural a través de diferentes lenguajes artísticos como teatro, grabado, escritura y música. Entre ellas, a Liliana, quien realizó una intervención titulada “La escritura como experiencia creativa y una apuesta colectiva”.

con la idea de *cooperación* como con la de *comunidad* y la de *imaginario colectivo*.

Cuando le pregunté por su proceso creativo, hizo mucho énfasis en la relevancia que tuvo participar de un espacio en que pudiera ser ella, con todo lo que la compone, en que la empatía, la contención y la horizontalidad mediaran los vínculos entre las personas que participan. Para Liliana, ese ambiente fueron los talleres de lectura y escritura de poesía de la colectiva YoNoFui, de los cuales viene participando desde 2006. La existencia de ese espacio, a su vez, posibilitó que ampliara el espectro de lo que entendía por literatura, asumiendo que la poesía no era “algo privativo de un tema, de una clase, social, de un tipo de escritura¹⁵” y que con sus temas ella también estaba creando poesía.

“Un espacio donde me bancaran y punto. Con todo lo que había vivido y lo que estaba viviendo en ese momento. Por eso el nombre de mi editorial”, me dijo mientras conversábamos comiendo medialunas en la casa de té de la esquina de Lambaré y Corrientes en CABA¹⁶, minutos después que había terminado la grabación del programa *YoNoFui, la única irreal es la reja*, que conduce todos los lunes en Radio LA TRIBU 88.7 FM.

En la actualidad, Liliana es integrante de YoNoFui y participa de las diferentes iniciativas que lo componen, como es el caso de Tinta revuelta, su colectivo editorial. La autora se desenvuelve, todavía, como educadora y productora cultural, principalmente en el área de comunicaciones. Ha trabajado como moderadora de contenidos de la firma social *Arbusta* y del periódico *La nación*. Además, es fundadora de *Bancáme* y *Punto Ediciones*, a través de la cual editó y lanzó sus antologías poéticas *Obligado Tic Tac*, *Bancáme y punto* y *Tu nombre escrito en tinta china*; cartoneras publicadas en 2016, en colaboración con YoNoFui.

Con más de 15 años de creación, YoNoFui es una organización política y social “que trabaja en proyectos artísticos y productivos en cárceles de mujeres y afuera una vez que han recuperado la libertad (YoNoFui, 2016)”, cuyas sedes se encuentran también en CABA. Desde su surgimiento en 2002, la organización se ha ido transformando paulatinamente hasta constituirse como un espacio para la formación en artes, oficios y comunicación. Algunas de sus integrantes pasaron por el aprisionamiento, otras no. Hoy por hoy, la organización cuenta además con su *Cooperativa de trabajo en libertad*, de la cual

¹⁵ Esta cita también hace parte de su ponencia: “La escritura como experiencia creativa y una apuesta colectiva”, presentada en *Ier Encuentro Internacional Poesía y Artes en Prisiones*, de la Unila.

¹⁶ En octubre de 2019 tuve la posibilidad de visitar Buenos Aires como parte de un viaje de estudios, con el apoyo de la Pró-reitora de Graduação de la Unila. Durante este viaje, pude encontrarme con Liliana y entrevistarla, momento fundamental para la realización del trabajo de conclusión de curso para que el que desarrollé la práctica de mediación editorial de la que resultó esta antología.

Liliana también es parte y que, como afirma Ayélen Stroker, miembro de la *Coope Esquina Libertad*¹⁷,

las cooperativas terminan siendo una opción real de trabajo productivo y una herramienta de vinculación y de inserción social en cuya raíz está la solidaridad, la ayuda mutua, y la construcción de vínculos, además de involucrar también la capacitación, la autoformación y la construcción colectiva de proyectos productivos¹⁸.

En 2014, Liliana comenzó a mediar algunos de los talleres de poesía que YoNoFui realiza, inicialmente en la Unidad 31 del Centro Federal de Detención de Mujeres de Ezeiza y después en la Unidad 47 de José León Suárez. Liliana, asume además que como actora social, al realizar la mediación de esos encuentros de creación, no lo hace desde el asistencialismo; que no se trata solo de ayudar, sino de acompañar, de ir al encuentro -como el Matanza del Río de la Plata- del ímpetu creativo de la otra compañera. En palabras de la poeta

voy a encontrarme con la potencia de otra persona, que para mí es tan importante como lo que yo tengo para dar. Todos esos conocimientos que yo puedo llegar a dar, a mí se me devuelven con otros conocimientos. Entonces, en esa potencia nos encontramos¹⁹.

Sin más preámbulos, les dejo afluir al encuentro de la potencia de su voz y hago una invitación a encontrarse en la alteridad de su poesía.

¹⁷ Experiencia cooperativa en contexto de encierro. Para saber más, visitá: <https://www.facebook.com/comunicacion.porlalibertad/>

¹⁸ Testimonio tomado de “Derogación del Art.64 - Ley de Cooperativas - #2”, producido por YoNoFui Org. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=CfZXr1bsk94>

¹⁹ Testimonio tomado de “Ya somos + Liliana Cabrera + Human Camp Líderes Buenos Aires 2017”, producido por HumanCamp. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=H4XYb53NMJ0&t=971s>

LILIANA CABRERA

...não sou mais a mesma
que estava aqui
há um momento.
Perco tudo
me arrasa
me deixa como terra árida,
vai embora
e desse desastre
desde zero, me reconstruo
enquanto tento entender
que nunca fui tão verdadeira
como agora²⁰.

Liliana Inés Cabrera nasceu numa quinta-feira em outubro de 1980. Criada na Cidade Autônoma de Buenos Aires – CABA, reside também na capital portenha hoje em dia. Situada na região centro-oeste da Argentina, CABA é uma cidade cujas margens foram bordejadas, por um lado, sobre a bacia de dois rios que a ligam ao oceano e, por outro, à província de Buenos Aires. Falo do rio Matanza-Riachuelo, que nasce na Província e aflui a cidade até desembocar no Rio da Plata, cujo curso vai ao encontro do Atlântico.

Em um de nossos encontros, ouvindo-a falar de sua visão de si mesma como escritora, pude perceber que entender a si mesma como poeta teve muito a ver com repensar as muitas interseções das matrizes que a atravessam como pessoa:

Acredito que cada um dos meus textos tem a ver com cada uma das companheiras que me acompanharam naquele momento e com as que me acompanham hoje. Eu, não sei, não me identifico com o caminho do herói. Aquela pessoa que surge sozinha como uma individualidade, em uma oficina, como um fato social que de repente emerge e, bem, é essa pessoa enquanto artista. Não. Eu sinto que todas as experiências que fui conhecendo e as que permaneceram tem a ver com o coletivo,

dizia Liliana depois da leitura de um de seus poemas no *1º Encontro Internacional Poesia e Artes em Prisões*, da Unila²¹, da perspectiva do antiaprisionamento. Por isso, relaciono essa ideia de *coletivo* nomeada pela autora, tanto com a ideia de *cooperação*, quanto com a ideia de *comunidade* e de *imaginário coletivo*.

Quando perguntei por seu processo criativo, deu muita ênfase à relevância

²⁰ Trecho do poema *Me multiplico* de Liliana, publicado em seu blog pessoal. Tradução própria. Disponível em: <http://www.liliana.luisbeltran.com/2019/01/14/me-multiplico/>

²¹ Este encontro ocorreu entre 30 de outubro e 1 de novembro de 2019, no campus *Jardim Universitário* da Universidade Federal da Integração Latino-Americana – Unila, com sede em Foz do Iguaçu, tríplice fronteira entre Brasil, Paraguai e Argentina. O encontro reuniu um grupo de pessoas que trabalham na docência, pesquisa e mediação cultural através de diferentes linguagens artísticas como teatro, gravuras, escrita e música. Entre elas, Liliana, que realizou uma intervenção intitulada “La escritura como experiencia creativa y una apuesta colectiva”.

que teve participar de um espaço em que podia ser ela mesma, com tudo o que a compõe, em que a empatia, a contenção e a horizontalidade mediassem os vínculos entre as pessoas que participam. Para Liliana, esse ambiente foram as oficinas de leitura e escrita de poesia da coletiva YoNoFui, das quais vem participando desde 2006. A existência desse espaço, por sua vez, possibilitou que ampliasse o espectro do que entendia por literatura, assumindo que a poesia não era “algo privativo de um tema, de uma classe social, de um tipo de escrita²²” e que com seus temas ela também estava criando poesia.

“Um espaço onde me bancaram e ponto. Com tudo o que tinha vivido e estava vivendo naquele momento. Por isso o nome da minha editora”, me disse enquanto conversávamos comendo medialunas na casa de chás na esquina da Lambaré com a Corrientes em CABA²³, minutos depois que terminara a gravação do programa *YoNoFui, la única irreal es la reja*, que ela conduz todas as segundas-feiras na Rádio LA TRIBU 88.7 FM.

Atualmente, Liliana é integrante do YoNoFui e participa das diferentes iniciativas que o compõem, como é o caso de Tinta revuelta, seu coletivo editorial. A autora se desenvolve, ainda, como educadora e produtora cultural, principalmente na área de comunicações. Tem trabalhado como moderadora dos conteúdos da empresa social *Arbusta* e do jornal *La nación*. Além disso, é fundadora da *Bancáme y Punto Ediciones*, através da qual editou e lançou suas antologias poéticas *Obligado Tic Tac*, *Bancáme y punto y Tu nombre escrito en tinta china*; cartoneras publicadas em 2016, em parceria com YoNoFui.

Com mais de 15 anos de criação, YoNoFui é uma organização política e social “que trabalha em projetos artísticos e produtivos em prisões de mulheres e fora, quando já recuperaram a liberdade” (YoNoFui, 2016), cujas sedes se encontram também em CABA. Desde o seu surgimento em 2002, a organização se transformou paulatinamente até se constituir como um espaço para formação em artes, ofícios e comunicação. Algumas de suas integrantes passaram pelo aprisionamento, outras não. Hoje em dia, a organização conta, além disso, com sua *Cooperativa de trabajo en libertad*, da qual Liliana também é parte e que, como afirma Ayélen Stroker, membra da *Coope Esquina Libertad*²⁴,

as cooperativas acabam sendo uma opção real de trabalho produtivo e uma ferramenta de vinculação e de inserção social que tem em sua raiz a solidaridad,

²² Essa citação também faz parte da sua comunicação “La escritura como experiencia creativa y una apuesta colectiva”, apresentada no *Ier Encontro Internacional Poesia e Artes em Prisões*, de la Unila.

²³ Em outubro de 2019 tive a possibilidade de visitar Buenos Aires como parte de uma viagem de estudos, com o apoio da Pró-reitoria de Graduação da Unila. Durante essa viagem, pude me encontrar com Liliana e entrevistá-la, momento fundamental para a realização do meu trabalho de conclusão de curso, no intuito de desenvolver a prática da mediação editorial a partir da qual se teve como resultado essa antologia.

²⁴ Experiência cooperativa em contexto de aprisionamento. Para saber mais, visite: <https://www.facebook.com/comunicacion.porlallibertad/>

a ajuda mútua e a construção de vínculos, além de envolver também a capacitação, a auto-formação e a construção coletiva de projetos produtivos²⁵.

Em 2014, Liliana começou a mediar algumas das oficinas de poesia que YoNoFui realiza, inicialmente na Unidade 31 do Centro Federal de Detención de Mujeres de Ezeiza e depois na Unidad 47 de José León Suarez. Liliana assume igualmente que como atora social, ao realizar a mediação desses encontros de criação, não age desde o assistencialismo; que não é questão de ajudar só, senão de acompanhar, de ir ao encontro - como o Matanza do Rio de la Plata- do ímpeto criativo da outra companheira. Em palavras da poeta,

vou me encontrar com a potência de outra pessoa, que para mim é tão importante quanto o que eu tenho para dar. Todos esses conhecimentos que eu posso chegar a dar, me são devolvidos com outros conhecimentos. Então nessa potência nos encontramos²⁶.

Sem mais delongas, deixo vocês afluírem ao encontro da potência de sua voz e faço um convite para se encontrarem na alteridade de sua poesia.

²⁵ Testemunho retirado de “Derogación del Art.64 - Ley de Cooperativas - #2”, produzido por YoNoFui Org. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CfZXr1bsk94>

²⁶ Testemunho retirado de “Ya somos + Liliana Cabrera + Human Camp Líderes Buenos Aires 2017”, produzido por HumanCamp. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H4XYb53NMJ0&t=971s>

Aeropuerto 5 KM

Nunca pisé recepción
 no tuve oportunidad de atravesar el hall
 de paredes de vidrio
 abandonando el mostrador
 para caminar
 junto a las macetas verdes y blancas.
 No contemple la fuente,
 ni pude salir por la puerta grande,
 no me inundó el viento
 al pisar la escalinata
 ni los mil colores del libre albedrío
 que parecen salir de los árboles
 como escapados de la realidad,
 jamás pisé las grietas que rodean las baldosas
 camino de la Virgen.
 No pude mirar el sol
 que se esconde de nosotras
 más allá del peaje
 más allá de los camiones de la Municipalidad.
 No pude decir
 no debo mirar atrás
 no me desprendí
 de esta mortaja de años hecha carne,
 dejándola en el guardaraíl.
 No crucé el perímetro
 perdiéndome en la colectorá
 para reencontrarme, señores,
 solo para reencontrarme²⁷.

Aeroporto 5 KM

Nunca pisei na recepção
 não tive a oportunidade de atravessar o hall
 de paredes de vidro
 deixando o balcão
 para caminhar
 junto às floreiras verdes e brancas.
 Não contemplei a fonte
 nem pude sair pela porta grande,
 não me invadiu o vento
 ao pisar na escadaria
 nem as mil cores do livre arbítrio
 que parecem sair das árvores
 como fugidas da realidade,
 jamais pus o pé nas fendas que contornam o piso
 a caminho da Virgem.
 Não pude olhar o sol
 que se esconde de todas nós
 para além do pedágio
 para além dos caminhões da Prefeitura.
 Não pude dizer
 não devo olhar para trás
 não me desprendi
 dessa mortalha de anos que se fez carne,
 deixando-a no guard rail.
 Não atravessei o perímetro
 me perdendo na via coletora
 para me reencontrar, senhores,
 só para me reencontrar.

²⁷ Tradução realizada a partir da antologia:
 Cabrera, Liliana Inés. *Bancáme y punto* / Liliana

Inés Cabrera. – 1ra ed. Ciudad Autónoma de
 Buenos Aires. Bancáme y Punto Ediciones,
 2016.

Miro la ropa tendida
 en el patio de ayer
 con los ojos de ahora.
 Adivino tus pasos
 en las baldosas rojas.
 Te escucho tararear
 y el pasto seco
 vuelve a crecer.
 De las ramas brotan hojas
 renacen los pétalos
 de los capullos muertos.
 Las paredes olvidan
 sus grietas y toman color.
 Tu sombra se pasea
 entre sábanas blancas
 que ya van soltando el agua.
 Cierta melancolía
 se desprende de la tarde
 bajo un sol
 que se oculta por momentos
 y que juega como vos
 a las escondidas²⁸.

Olho à roupa estendida
 no quintal de ontem
 com os olhos de agora.
 Adivinho teus passos
 no piso vermelho.
 Te ouço cantarolar
 e a grama seca
 volta a crescer.
 Dos galhos brotam folhas
 renascem as pétalas
 dos botões mortos.
 As paredes esquecem
 as suas fendas e ganham cor.
 Tua sombra passeia
 entre lençóis brancos
 que já vão soltando a água.
 Certa melancolia
 se desprende da tarde
 sob um sol
 que se oculta às vezes
 e que brinca como você
 de se esconder.

²⁸ Tradução realizada a partir da antologia:
 Cabrera, Liliana Inés. *Obligado Tic Tac* / Liliana
 Inés Cabrera. – 1ra ed. Ciudad Autónoma de

Buenos Aires. Bancáme y Punto Ediciones,
 2016.

GIH TRAJANO

Giselia de Sá Trajano nació un día martes, en abril del año 77. Mujer negra, hija del nordeste brasileño, pero parida y criada al sudeste del país. Específicamente, creció en el municipio de Suzano, ubicado en el área metropolitana del estado de São Paulo (SP), en la región conocida como Alto Tietê, ya que es allí donde nace el río Tietê, cuyo cauce baña gran parte de SP, de este a oeste. Su padre es alagoano y su madre... ¿Pernambucana? ¿Baiana? Petrolinense, en todo caso. No he de ser yo quien resuelva esa riña nordestina/fronteriza²⁹.

Conversando con Gih sobre sus matrices identitarias y de su visión de sí misma como artista, me sorprendí al escuchar que, aunque cree poesía, no se nombre poeta.

“Yo no digo que soy poeta. Yo soy una *griô*, en realidad. Que es aquella que anuncia, que habla, solo que de manera poética”, me dijo en una de nuestras primeras charlas.

Griô es una palabra usada en Brasil para definir

a todo(a) ciudadano(a) que se reconozca y sea reconocido(a) por su propia comunidad como heredero(a) de los saberes y quehaceres de la tradición oral y que, a través del poder de la palabra, de la oralidad, de la corporeidad y de la vivencia, dialoga, aprende, enseña y se torna la memoria viva y afectiva de la tradición oral³⁰ (LEI GRIÔ NACIONAL, 2011).

No obstante, la palabra surge como adaptación al portugués brasileño de vocablos de otras lenguas, como *griot*, en el caso del francés. Este término fue acuñado para definir las prácticas de una serie de maestros de la tradición africana que —a través de la oralidad, se constituyen como referentes de memoria viva entre los suyos— por medio de la música, la narración de historias, la poesía y, en general, de su labor de mediación en el aprendizaje y reconocimiento colectivo de la cultura de una comunidad/territorio. Sin embargo, este término es aplicado de manera universalizante. Al decir esto, llamo la atención precisamente sobre la generalización hecha al agrupar en una misma definición a la

²⁹ El municipio de Petrolina está ubicado entre los límites de los estados de Pernambuco y Bahia, en la región nordeste de Brasil. Algunas de las personas nacidas en Petrolina están registradas como bahianas, otras como pernambucanas, incluso entre los hermanos de Gih hay divergencia en la forma como se registró el lugar de nacimiento.

³⁰ Esta definición fue tomada del proyecto de ley impulsado desde 2011 por la asociación comunitaria *Grãos de Luz e Griô* ante la Cámara de Diputados de Brasil, que busca instituir la *ley griô nacional*; es decir, una política nacional para la protección y el fomento a la transmisión de los saberes y quehaceres de la tradición oral en el país. El sustitutivo del texto ha sido aprobado en algunas instancias, sin embargo, en la actualidad se encuentra en estado de suspensión. (Traducción propia). Esta versión del proyecto está disponible en: <http://www.leigrionacional.org.br/files/2013/05/PL-Lei-Grio-Nacional-1786-2011.pdf>

pluralidad étnico-racial y lingüística que compone al continente africano, y, en el caso de *griô*, a la población de la diáspora africana nacida en Brasil.

Encontré bastante relevante escribir sobre la identificación de Gih con esta palabra, ya que la poesía creada por la autora es, en su mayoría, oral. Gih es *slammer*, y participa de competencias de poesía hablada —*slams*— desde 2016. Cuando le pregunté por su proceso creativo y cómo acceder a su obra, me respondió:

—Proceso de escritura, no tengo. Soy “improvisada desde que nací”³¹. Material mío, si vos lo grabás, lo tenés, si no, te lo perdiste.

Gih es bicampeona del *Slam do Grito* (2017-2018) y ha actuado como *slammaster*³² en algunos *slams* de SP, como el *Slam do Helipa*, que tiene lugar en Heliópolis, barrio de la zona sur de São Paulo, ciudad capital. En ese sentido, las temáticas de sus performances siempre suelen contarnos, a través de una narrativa tan crítica como directa y pungente, hechos del día a día de la sociedad brasileña, especialmente de la experiencia de quienes habitan cuerpos políticos como el suyo: personas prietas, mujeres fuera de los patrones coloniales de belleza, dentro y fuera de las periferias de las grandes capitales. Si bien la escritura no es el registro en que acostumbra fluir su potencia creativa, la autora cuenta con algunos poemas publicados separadamente en antologías realizadas por colectivos editoriales de diferentes *saraus*³³ en los que participa. Esta antología es, entonces, la primera en reunir más de un texto suyo.

En la actualidad, Gih es integrante del colectivo *Poetas do Tietê*, grupo que gestiona diversos proyectos de poesía en SP tanto “en espacios públicos como a las afueras de centros comerciales, terminales de transporte, cruces peatonales y estaciones del metro/tren e, incluso, en espacios ocupados por población en situación de calle” (A ESCRITA E O FORA, 2019)³⁴. Uno de dichos proyectos es el *Sarau Asas Abertas*, realizado en centros de reclusión como la *Penitenciária Feminina da Capital* y las *Fundações Casa*. En estas

³¹ Es además el nombre de la performance con que Gih suele presentarse en tarima, en que comparte experiencias propias con el público mientras le invita a ser parte activa del proceso creativo, al improvisar poesías con temas sugeridos por los espectadores.

³² Las *slammasters*, son aquellas personas cuyo papel es supervisar que el *slam* ocurra dentro de las reglas de este, que pueden variar de *slam* a *slam*. Generalmente, son *slammers* de mayor trayectoria, que acompañan a otras *slammers* durante la competencia.

³³ En palabras de Alisson da Paz, un *sarau* “es un espacio donde se encuentran varias personas ligadas al arte. Allí, ellas se encuentran, articulan cosas en conjunto, presentan su obra teatral, poética, musical [...]. Él no está dirigido hacia una sola manifestación literaria. Él logra abarcar en su diálogo artístico, también, varias artes que se comunican: audiovisual, música, y así”. (TENINA, 2015, p. 315). Traducción propia.

³⁴ Fragmento tomado de: *Tres poemas de la antología "Sarau Asas Abertas: Mulheres Poetas: Penitenciária Feminina da Capital"*. Entrada disponible en: https://laescriturayelafueraesp.blogspot.com/2019/10/tres-poemas-de-la-antologia-sarau-asas_18.html

últimas, Gih media encuentros para compartir y crear poesía con menores internos que cumplen con medidas socioeducativas.

Como mediadora del *Sarau*, Gih se presenta ante quienes participan como profesora de literatura. Una profesora que improvisa sus clases en verso, convirtiéndolas en un micrófono abierto, en las cuales, como MC, *se tira* varios pasos, varias rimas, varios *funks* que, con paciencia y maña, sabe aprovechar como movilizadores de creatividad. A partir de estos disparadores, Gih y sus estudiantes elaboran conjuntamente reflexiones respecto a aquellos factores que, entre el entramado de asimetrías sociales existentes en sus contextos, les han condicionado a estar en situación de privación de libertad.

Frecuentemente, Gih es invitada a realizar sus clases en diferentes escuelas públicas de los barrios de São Paulo, donde tiene como público a grupos de adolescentes, tal vez, con una estructura socioeducativa más sólida que la de menores internos, pero cuya situación de vulnerabilidad, principalmente económica, les lleva a estar en un alto riesgo de vincularse al crimen organizado. Desde la perspectiva de Gih, esta labor formativa es tan fundamental como urgente, pues asume que cualquier adolescente que se cría hoy en las periferias de Brasil vive en extrema vulnerabilidad social.

“Mi idea es antes y durante, para que no haya un después”, dice Gih, respecto al porqué de llevar el *sarau* a las escuelas también, ya que, como actora social, busca contribuir a la formación crítica de los adolescentes para evitar que se tornen internos de un *Centro de Detenção Provisória* (CDP)³⁵ al cumplir su mayoría de edad y que no terminen de creerse el personaje de “bandido” en que se les quiere encasillar histórica y culturalmente. Sin más preámbulos, les dejo en compañía de esta potente voz *griô* y hago una invitación a encontrarse en la alteridad de su poesía.

³⁵ Los *Centros de Detenção Provisória* (CDP) son centros donde son reclusas temporalmente las personas que esperan para ser juzgadas. Así, muchos de los adolescentes internos en las Fundaciones Casa son transferidos a un CDP al cumplir su mayoría de edad. Una muestra más del carácter fallido del encarcelamiento como medida socioeducativa.

GIH TRAJANO

Giselia de Sá Trajano nasce numa terça-feira, em abril de 77. Mulher negra, filha do nordeste brasileiro, mas parida e criada no sudeste do país. Especificamente, cresce no município de Suzano, localizado na região metropolitana do Estado de São Paulo (SP), no lugar conhecido como Alto Tietê, por ser ali onde nasce o Rio Tietê, cujo curso banha grande parte de SP, de leste a oeste. Seu pai é alagoano e sua mãe... Pernambucana? Baiana? Petrolinense, em todo caso. Não serei eu quem resolverá essa treta nordestina/fronteiriça³⁶.

Conversando com Gih sobre suas matrizes identitárias e a sua visão de si mesma como artista, me surpreendi ao ouvir que, por mais que crie poesia, não se nomeia poeta.

“Eu não digo que eu sou uma poeta, eu sou uma *griô*, mesmo. Que é a que anuncia, que fala, mas de uma forma mais poética”, me disse ela em uma de nossas primeiras trocas.

Griô é uma palavra usada no Brasil para definir

todo(a) cidadão(ã) que se reconheça e seja reconhecido(a) pela sua própria comunidade como herdeiro(a) dos saberes e fazeres da tradição oral e que, através do poder da palavra, da oralidade, da corporeidade e da vivência, dialoga, aprende, ensina e torna-se a memória viva e afetiva da tradição oral³⁷ (LEI GRIÔ NACIONAL, 2011).

Não obstante, a palavra surge como adaptação ao português brasileiro de vocábulos de outras línguas, como *griot*, no caso do francês. Este termo foi cunhado para definir as práticas de uma série de mestres da tradição africana que — através da oralidade se constituem como referentes de memória viva entre os seus — por meio da música, da contação de histórias, da poesia e, em geral, do seu labor de mediação em aprendizagem e reconhecimento coletivo da cultura de uma comunidade/território. Porém, este termo é aplicado de maneira universalizante. Ao dizer isto, chamo a atenção precisamente para a generalização feita ao agrupar em uma mesma definição a pluralidade étnico-racial e

³⁶ O município de Petrolina está localizado entre os limites dos estados de Pernambuco e Bahia, na região nordeste do Brasil. Algumas pessoas nascidas em Petrolina estão registradas como baianas, outras como pernambucanas, inclusive entre os irmãos de Gih existe essa diferença na forma como se registraram os locais de nascimento.

³⁷ Esta definição foi tirada do projeto de lei impulsado desde 2011 pela associação comunitária *Grãos de Luz e Griô* na Câmara de Deputados do Brasil, e que procura instituir a *lei griô nacional*; ou seja, uma política nacional para a proteção e o fomento à transmissão dos saberes e fazeres da tradição oral no país. O substitutivo do texto tem sido aprovado em algumas instâncias, porém, na atualidade se encontra em estado de apenso. Esta versão do projeto está disponível em: <http://www.leigrionacional.org.br/files/2013/05/PL-Lei-Grio-Nacional-1786-2011.pdf>

linguística que compõe o continente africano e, no caso de *griô*, a população da diáspora africana nascida no Brasil.

Considero muito relevante escrever sobre a identificação da Gih com essa palavra, visto que a poesia criada pela autora é, em sua maioria, oral. Gih é *slammer* e participa de competições de poesia falada – *slams* – desde 2016. Quando perguntei por seu processo criativo e como acessar seu trabalho, ela me respondeu:

— Processo de escrita, eu não tenho. Sou “improvisada desde que nasci”³⁸.

O meu material, se você gravar, você tem, se você não gravar, você perde.

Gih é bicampeã do *Slam do Grito* (2017-2018) e tem atuado como *slammaster*³⁹ em alguns *slams* de SP, como o *Slam do Helipa* que acontece em Heliópolis, bairro na Zona Sul da cidade de São Paulo, capital do estado. Nesse sentido, as temáticas de suas performances costumam nos contar, através de uma narrativa tão crítica quanto direta e pungente, fatos do dia a dia da sociedade brasileira, especialmente da experiência daquelas que habitam corpos políticos como o seu: pessoas pretas, mulheres fora dos padrões coloniais de beleza, dentro e fora das periferias das grandes capitais. Ainda que a escritura não seja o registro pelo qual costuma fluir sua potência criativa, a autora conta com alguns poemas publicados separadamente em antologias realizadas por coletivos editoriais de diferentes *saraus*⁴⁰ em que participa. Esta antologia é, portanto, a primeira a reunir mais de um texto seu.

Na atualidade, Gih é integrante do coletivo Poetas do Tietê, grupo que gerencia diversos projetos de poesia em SP tanto “em espaços públicos, como em frente a shoppings, terminais de transporte, faixas de pedestre, estações de trem e de metrô e, também, em espaços ocupados pela população em situação de rua”. Um desses projetos é o Sarau Asas Abertas realizado em centros de reclusão como a *Penitenciária Feminina da Capital* e as *Fundações Casa*. Nessa última instituição, Gih media encontros para compartilhar e criar poesia com menores internos em medidas socioeducativas.

³⁸ Esse é, além disso, o nome da performance com a qual Gih costuma se apresentar nos palcos, em que compartilha experiências próprias com o público enquanto os convida a ser parte ativa de seu processo criativo, ao improvisar poesias com temas sugeridos pelos espectadores.

³⁹ As *slammasters* são aquelas pessoas cujo papel é garantir que o *slam* ocorra dentro das regras dele, que podem variar de *slam* para *slam*. Geralmente, são *slammers* de maior trajetória, que acompanham a outras *slammers* durante a competição.

⁴⁰ Nas palavras de Alisson da Paz, um *sarau* “é um espaço onde se encontram pessoas que fazem várias ações, várias delas ligadas à arte. Lá elas se encontram, articulam coisas em conjunto, apresentam sua obra, tanto teatral, tanto poética, tanto musical [...]. Ele não é voltado só para uma simples manifestação literária, ele consegue ser abrangente no seu diálogo artístico, também, assim, várias artes se comunicando: audiovisual, música e tal”. (TENINA, 2015, p. 315).

Como mediadora do *Sarau*, Gih se apresenta diante de quem participa como professora de literatura. Uma professora que improvisa suas aulas em verso, convertendo-as em um microfone aberto, nas quais, como MC, ela *manda* vários passos, várias rimas, vários *funks* que, com paciência e manha, sabe aproveitar como mobilizadores de criatividade. A partir desses disparadores, Gih e seus estudantes elaboram conjuntamente reflexões a respeito dos fatores que, dentre o emaranhado de assimetrias sociais existentes em seus contextos, lhes condicionaram a estar em situação de privação de liberdade.

Frequentemente, Gih é convidada a realizar suas aulas em diferentes escolas públicas dos bairros de São Paulo, onde tem como público grupos de adolescentes que, talvez, tenham uma estrutura socioeducativa mais sólida do que a de menores internos, mas cuja situação de vulnerabilidade, principalmente econômica, lhes coloca em risco de se vincular ao crime organizado. A partir da perspectiva de Gih, este trabalho formativo é tão fundamental quanto urgente, pois ela assume que quaisquer adolescente que se cria hoje nas periferias do Brasil vive em extrema vulnerabilidade social.

“Minha ideia é antes e durante, pra que não haja um depois”, disse Gih, em relação ao porquê de se levar o *sarau* às escolas também, já que, como agente social, busca contribuir com a formação crítica desses adolescentes para prevenir que se tornem internos de um *Centro de Detenção Provisória* (CDP)⁴¹ ao cumprir sua maioridade e que não se desenvolvam com base no personagem do “bandido” em que se quer enquadrá-los histórica e culturalmente.

Sem mais delongas, deixo vocês em companhia dessa potente voz *griô* e faço o convite para se encontrarem na alteridade de sua poesia.

⁴¹ Os *Centros de Detenção Provisória* (CDP) são centros onde são reclusas temporariamente pessoas que esperam pelo seu julgamento. Assim, muitos dos adolescentes internos nas Fundações Casa são transferidos para um CDP para cumprir sua maioridade. Mais uma demonstração do caráter falho do encarceramento como medida socioeducativa.

Meu herói negro, uma das mil faces do homem leal, duro do gueto, pra minha alegria, comete erros. No show do Seu Jorge, no Rio de Janeiro, antes da poesia cantada *Diário de um Detento*, o Brown⁴² começa dizendo «o casarão caiu⁴³».

Demorei 15 anos pra conhecer o Parque da Juventude⁴⁴, andar pelas beiradas daquele cercado onde gente de bem passeava de mãos dadas, crianças corriam felizes, jovens e velhos mantendo a forma, cachorros se adestrando para deixar seu dono feliz.

Ingressei no ponto onde a placa indicava, "início da muralha" e percorri a trilha, vi uma equipe de filmagem qualquer e me lembrei: hoje é 1º de outubro⁴⁵. Comecei a sentir socos no estômago, inevitável ouvir a voz do Brown dizendo «não, não é o zoológico».

E foi aí que percebi o erro do início ainda resistente: separadas por uma pequena rua e terra, lá estavam as paredes amarelas.

Me pondo os grilhões novamente, pude ouvir o barulho das correntes, e por alguns instantes falei mentalmente o número da minha matrícula. Sim, à minha esquerda estava a Feminina de Santana, à direita a Feminina da Capital⁴⁶.

O masculino cedeu lugar ao nada sagrado feminino.

Se toda aquela gente feliz entendesse que pra cada 1200 mulheres, talvez um ginecologista atende, mas no Sírío⁴⁷ existe uma junta de urologista pra tratar o pinto do Temer.

O cidadão José hoje não se encontra na muralha em pé, faz a ronda de viatura e bicicleta, deixando com a sua patrulha a população cada vez mais sem noção e segura.

De repente, sou arrancada dos meus pensamentos por uma moça sorridente que me pede desculpas e me fala do Setembro Amarelo e da prevenção ao suicídio.

O amarelo por 10 anos foi a cor do meu desespero, era com a calça amarela⁴⁸ que vi vários aflitos alçando o objetivo do alivante suicídio.

Ganhei um abraço e mudei o pensamento, quem dera e apenas com abraços se esquecesse o sofrimento e a dor de milhares de detentos⁴⁹.

⁴² *Diário de um Detento* é um dos *singles* do álbum *Sobrevivendo no Inferno* do grupo brasileiro de rap *Racionais MC's*, lançado por *Cosa Nostra Fonográfica* em 1997, cujo compositor e intérprete é o MC *Mano Brown*, oriundo do distrito Capão Redondo, na Zona Sul de São Paulo capital.

⁴³ «O casarão caiu, mas o sofrimento continua. Que ninguém se esqueça». Na verdade, MC *Mano Brown* pronuncia esta fala como introdução a *Diário de um Detento* na gravação do dvd *1000 trutas 1000 tretas*, e não no show de *Seu Jorge*, no Rio de Janeiro, no qual dividiram o palco em 2012. O dvd mencionado foi lançado em 2006, um ano depois da implosão quase total da Casa de Detenção de São Paulo, conhecida como *Carandiru*, por se localizar no bairro homônimo. Esta prisão se tornou amplamente conhecida pelo 'massacre do Carandiru', "em 1992, em que, por estatística oficial e no mínimo questionável, a morte de 111 homens pela Polícia Militar de São Paulo representou uma resistência silenciada". (RODRIGUES, 2008). Fragmento do dvd disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RqcepoSzwg>

⁴⁴ Segundo Rodrigues (2008), "O Parque da Juventude é um complexo cultural e recreativo mantido pelo Governo do Estado de São Paulo, no bairro do Carandiru. O espaço criado para disponibilizar à população serviços ligados ao lazer, esporte, educação, cultura, turismo e saúde surgiu em fases – 2003: instalações esportivas; 2004: Parque Central e 2006: prédios institucionais – para substituir o antigo complexo presidiário da Casa de Detenção de São Paulo, desativado em 2002".

⁴⁵ Algumas partes deste poema foram compostas com fragmentos de *Diário de um detento*. Especificamente: «1º de outubro», nesse verso, e «não, não é o zoológico» y «cidadão José» nos versos seguintes.

⁴⁶ A *Penitenciária Feminina de Santana* e a *Penitenciária Feminina da Capital* são dois centros penitenciários localizados nas proximidades do *Parque da Juventude*, um em frente ao outro.

⁴⁷ Aqui a autora faz referência ao *Complexo Hospitalar Sírío-Libanês*, um dos centros médicos de saúde privada mais caros do Brasil com sedes em Brasília e São Paulo, onde foi internado Michel Temer, diagnosticado com uma obstrução urológica, que assumiu a presidência do Brasil após o golpe parlamentar de 2016 em que foi destituída a ex-presidenta Dilma Rousseff.

⁴⁸ No Brasil, todas as pessoas internas nos centros penitenciários estão obrigadas, por lei, a vestir uniforme. O uniforme das penitenciárias mencionadas pela autora no poema foi durante anos uma calça amarela e uma camiseta branca. Na atualidade as calças são cor bege.

⁴⁹ Esta versão foi traduzida a partir do cotejo e edição de duas versões do poema. A primeira foi-me enviada diretamente pela autora e a segunda se encontra publicada na antologia: *Poetas do Tietê: 10 anos de poesia: Coletânea de poesia brasileira contemporânea*, 2018.

Mi héroe negro, una de las mil caras del hombre leal, duro del gueto, pa mi alegría, comete errores. En el concierto de Seu Jorge, en Rio de Janeiro, antes de la poesía cantada *Diário de un detenido*, Brown⁵⁰ comienza diciendo: «el caserón se cayó⁵¹».

Me demoré 15 años pa conocer el Parque de la Juventud⁵², andar por las márgenes de aquel cercado donde la gente de bien paseaba cogida de la mano, los niños corrían felices... jóvenes y viejos manteniéndose en forma, perros adiestrándose para dejar a su dueño feliz.

Ingresé en el punto donde la placa indicaba: “inicio de la muralla” y recorrí el sendero, vi a un equipo cualquiera de grabación y recordé que hoy es 1° de octubre⁵³. Comencé a sentir golpes en el estómago, inevitable no oír la voz de Brown diciendo: «No, no es el zoológico».

Y entonces comprendí el error del inicio resistente aún: separadas por una pequeña calle y tierra, allá estaban las paredes amarillas.

Poniéndome las cadenas nuevamente, pude oír el ruido de los grilletes, y por algunos instantes repetí mentalmente el número de mi ficha. Sí, a mi izquierda estaba la Femenina de Santana, a la derecha la Femenina de la Capital⁵⁴.

Lo masculino le cedió el puesto al nada sagrado femenino.

Tal vez si toda aquella gente feliz entendiera que pa cada 1200 mujeres, un ginecólogo atiende, tal vez... pero en el Sirio⁵⁵ existe una junta de urólogos pa cuidarle la verga a Temer.

El guardia José, hoy no se encuentra en la muralla, de pie. Hace su ronda en bicicleta o patrulla, dejando a la población, con su custodia, cada vez más sin noción y segura.

De repente, soy arrancada de mis pensamientos por una muchacha sonriente que me pide disculpas y me habla del Septiembre Amarillo y de la prevención del suicidio.

El amarillo fue por 10 años el color de mi desespero, era de pantalón amarillo⁵⁶ que vi a varios afligidos alcanzando el objetivo del alivante suicidio.

Me gané un abrazo y cambié de raciocínio, ojalá apenas con abrazos se olvidara el sufrimiento y el

⁵⁰ *Diário de um Detento* es uno de los sencillos del álbum *Sobrevivendo no Inferno* del grupo brasileño de rap *Racionais MC's*, lanzado por *Cosa Nostra Fonográfica* en 1997, cuyo compositor e intérprete es MC *Mano Brown*, oriundo del distrito de *Capão Redondo*, en la zona sur de São Paulo, ciudad capital.

⁵¹ «El caserón cayó, pero el sufrimiento continúa. Que nadie lo olvide». En realidad, MC *Mano Brown* pronuncia esta línea como introducción a *Diário de um Detento* en la grabación del dvd *1000 trutas, 1000 tretas* y no en el concierto de *Seu Jorge*, en Rio de Janeiro, donde compartieron tarima en 2012. Dicho dvd fue lanzado en 2006, un año después de que fue demolida (casi en su totalidad) la Casa de Detención de São Paulo, conocida como *Carandiru*, por localizarse en el barrio del mismo nombre. Este penal se hizo ampliamente conocido por la ‘masacre de Carandiru’, “en 1992, en que, según las estadísticas oficiales, cuando menos cuestionables, la muerte de 111 internos a manos de la Policía Militar de São Paulo representó una resistencia silenciada” (RODRIGUES, 2008). (Traducción propia). Fragmento del dvd disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=RqcepoSzwg>

⁵² Según Rodrigues (2008), “El parque de la juventud es un complejo cultural y recreativo mantenido por el Gobierno del Estado de São Paulo, en el barrio Carandiru. El espacio creado para disponibilizarle a la población servicios vinculados al entretenimiento, deporte, educación, cultura, turismo y salud surgió por fases –2003, instalaciones deportivas; 2004 Parque Central y 2006: predios institucionales– para sustituir al antiguo complejo carcelario de la *Casa de Detenção de São Paulo*, desativado en 2002”.

⁵³ Algunas partes de este poema fueron compuestas con fragmentos de *Diário de um detento*. Específicamente: «1° de octubre», en este verso, y «no, no es el zoológico» y «guardia José» en los versos siguientes.

⁵⁴ La *Penitenciária Feminina de Santana* y la *Penitenciária Feminina da Capital* son dos centros de reclusión localizados en las proximidades del *Parque da Juventude*, uno frente al otro.

⁵⁵ Aquí la autora se refiere al *Complexo Hospitalar Sírío-Libanês*, uno de los centros médicos de salud privada más caros de Brasil con sedes en Brasilia y São Paulo, donde fue atendido Michel Temer, diagnosticado con una obstrucción urológica, quien asumió la presidencia de Brasil tras el golpe parlamentar de 2016 en que fue destituida la expresidenta Dilma Rousseff.

⁵⁶ En Brasil, todas las personas internas en centros penitenciarios están obligadas, por ley, a vestir uniforme. El uniforme de las penitenciarías mencionadas por la autora en el poema fue durante años un pantalón amarillo y una camiseta blanca. En la actualidad los pantalones son de color beige.

dolor de miles de detenidos⁵⁷.

⁵⁷ Traduje esta versión a partir del cotejo y edición de dos versiones del poema. La primera me fue enviada directamente por la autora y la segunda se encuentra publicada en la antología: *Poetas do Tietê: 10 anos de poesia: Coletânea de poesia brasileira contemporânea*, 2018.

*Mas eu sei que você sabe
 que outro amor não cabe
 pode estragar
 vou parar
 Me amo demais⁵⁸!
 Ei baby!
 Não vem com essa
 de pegar na minha mão
 só de madrugada
 ou só no fim da festa.
 Não vem com essa
 de pegar na minha mão
 e dizer que eu sou
 aquilo que restou
 porque a noite não foi boa pra você
 e aí, as minha gordurinha te encantou
 porque, na boa, olha o meu cabelo
 olha os meus seios
 me cheira
 eu sou buquê de rosa, meu querido
 eu... sou muito cara pra você,
 talvez, o meu preço,
 você não consiga pagar,
 Não tem essa...
 de pegar e largar.
 Eu sei, você tá planejando
 chegar de quebrada... e de madrugada...
 bater na minha porta...
 e aí, me esperar entrar
 com a lingerie... sexy
 mas... nem as minhas portas
 nem as minhas pernas
 estarão abertas pra você
 porque...
 hoje você só fica comigo
 se de repente rolar aquele black⁵⁹ gostosinho
 dizendo:
*Quero ver seu riso
 quero ver seu rosto quando dança comigo
 meus olhos nos seus olhos
 você sabe que eu preciso
 vem sentir comigo o calor deste corpo...*
 É. Talvez você pode estar achando
 que eu sou a última bolacha do pacote
 Eu sei, baby. Mas, eu não sou a última
 porque a última é sempre a esfarelada,
 quebrada
 e eu, sou mulher gorda, negra,
 empoderada*

⁵⁸ Em alguns dos versos deste poema a autora estabelece um diálogo intertextual com a música *Jeito Sexy* (*Shy Guy*), da agrupação brasileira *Fat Family*, utilizando alguns fragmentos de maneira literal e reescrevendo outros.

⁵⁹ A expressão *black music* ou *música negra* é utilizada para definir a imensa variedade de gêneros musicais originados no seio de comunidades da diáspora africana na América. Especialmente, a partir dos anos 60's, época em que surgem nos Estados Unidos e no Caribe, movimentos sociais, políticos, religiosos e culturais de reivindicação dos direitos humanos e civis das pessoas pretas, tais como o *Black Power Movement* e o *Rastafarianismo*. Alguns dos gêneros entendidos hoje como *black music* ou simplesmente *black*, são o *hip-hop*, a *salsa*, o *soul*, o *reggae*, o *gospel*, *rhythm and blues*, entre outros. Vale ressaltar que o *funk*, o *pagode* e o *samba* são contados entre as expressões do *black* no Brasil.

e você não precisa vir com esse micro anzol
 pra me pegar
 porque mulher do meu tamanho e só com arpão.
 Entende o que eu quero te dizer?
 Pode ficar sossegado que...
 na madrugada eu vou te ensinar o caminho...
 do sucesso
 porque, afinal de contas,
 eu sou professora de literatura
 e as línguas falam muito bem...
 do meu corpo
 É. Mas, fica de boa. Você vai dizer assim:
 — Ah, mas aquela mina é tão gorda
 que tem que ter
 um pau de meio metro
 pra poder satisfazer —
 Fica em paz. Porque,
 se com o seu dedo você não acha meu clitóris,
 como é que você vai conseguir me fuder?
 Pode ficar em paz. Porque...
Você me assume ou vaza,
*me assume ou vaza!*⁶⁰

⁶⁰ Transcrição realizada a partir da gravação audiovisual da participação de Gih na final do *Slam do Grito* em 2018, registrada pela *Monomito Filmes*, disponível em: <https://www.facebook.com/monomitofilmes/videos/2021032561317500/>

*Pero yo sé que vos sabés
 que otro amor no va a caber
 se puede dañar
 Voy a parar
 ¡Me amo mucho más⁶¹!
 ¡Ey baby!
 No me vengás con esa
 de tomarme de la mano
 solo en la madrugada
 o solo al final de la fiesta.
 No me vengás con esa
 de tomarme de la mano
 y decirme que soy
 aquello que sobró
 porque la noche no fue buena pa vos
 y entonces, mis gorditos te encantaron
 porque, en serio, mirá mi cabello
 mirá mis senos
 sentí mi aroma
 Yo soy buqué de rosas, mi querido
 Yo... soy muy cara pa vos.
 tal vez, mi precio,
 vos no lo podás pagar.
 No me vengás con esa...
 de coger y descartar.
 Yo sé, vos estás planeando
 llegar con cuidado... en la madrugada...
 tocar la puerta... y, entonces,
 esperarme entrar
 con una lencería... sexy
 pero... ni mis puertas
 ni mis piernas
 estarán abiertas para vos
 porque...
 hoy vos solo estás conmigo
 si, de repente, suena aquel *black*⁶² sabrosito
 que dice:
*Quiero ver tu risa
 quiero verte la cara mientras bailás conmigo
 mis ojos en tus ojos
 vos sabés que lo necesito
 vení a sentir conmigo el calor de este cuerpo...*
 Sí. Tal vez vos podás andar creyendo
 que soy la última galleta del paquete
 Yo sé, baby. Pero, no soy la última
 porque la última es siempre esa
 entre las migajas, toda resquebrajada
 y yo, soy una mujer gorda, negra,
 empoderada*

⁶¹ En algunos de los versos de este poema la autora establece un diálogo intertextual con la canción *Jeito Sexy* (*Shy Guy*), de la agrupación brasileña *Fat Family*, utilizando algunos fragmentos de manera literal y reescribiendo otros.

⁶² La expresión *black music* o *música negra* se usa para definir la inmensa variedad de géneros musicales originados en el seno de comunidades de la diáspora africana en América. En especial, a partir de los años 60's, época en que surgen en los Estados Unidos y el Caribe movimientos sociales, políticos, religiosos y culturales de reivindicación de los derechos humanos y civiles de las personas prietas, tales como el *Black Power Movement* y el *Rastafarianismo*. Algunos de los géneros entendidos hoy como *black music* o simplemente *black*, son el *hip-hop*, la *salsa*, el *soul*, el *reggae*, el *gospel*, *rhythm and blues*, entre otros. Cabe resaltar que el *funk*, el *pagode* y el *samba* son contados entre las expresiones del *black* en Brasil.

y vos no necesitás llegar con ese micro anzuelo
 a intentarme agarrar
 porque a una mujer de mi tamaño, solo con arpón
 ¿Entendés lo que te quiero decir?
 Te podés quedar tranquilo que...
 en la madrugada te voy a enseñar el camino...
 al éxito.
 Porque, a fin de cuentas,
 soy profesora de literatura
 y las lenguas hablan muy bien...
 de mi cuerpo
 Sí. Pero, vos tranqui. Sé que vas a decir:
 —Ah, pero aquella mina es tan gorda
 que hay que tener
 una verga de medio metro
 para poderla satisfacer—
 Quedáte tranquilo. Porque...
 si con los dedos no encontrás mi clitoris
 ¿cómo es que me vas a saber coger?
 Quedáte tranquilo. Porque...
Vos me asumís o te largás,
*me asumís o te largás*⁶³!

⁶³ Traducción realizada a partir de la transcripción de la grabación audiovisual de la participación de Gih en la final del *Slam do Grito* en 2018, registrada por *Monomito Filmes*, disponible en: <https://www.facebook.com/monomitofilmes/videos/2021032561317500/>

EPÍLOGO

Gih Trajano y Liliana Cabrera son dos mujeres nacidas y criadas al sur de América Latina. Gih en Brasil, Liliana en Argentina. Una, un poco más al sur que la otra. Las dos, a su vez, un poco más al sur que yo, que nací en tierras colombianas. Sin embargo, en un punto del afluir de nuestras experiencias, por una corriente de aguas *sudamericanas*, nos hemos encontrado. A través de ese encuentro, hemos generado un vínculo. De ese vínculo, surge esta antología.

Gih y Liliana son, también, dos poetisas que actúan como mediadoras culturales en círculos de creación literaria con personas en situación de privación de libertad, después de haber sido expuestas a la experiencia del encarcelamiento como medida de (re)habilitación social. Yo, por mi parte, intento hacerme puente, habitar los intersticios entre sus cuerpos-territorio, al mediar el encuentro de sus creaciones, con toda la potencia que por esas lenguas corre, deseando que sus aguas bañen toda Latinoamérica.

La palabra transborda, como la lluvia al precipitarse sobre el valle, las experiencias que nos han atravesado, en el trayecto que cada una de nosotras ha navegado inundando las orillas donde soltamos anclas. Todas estamos, al fin y al cabo, compuestas por cada gota de agua que de nuestros ciclos se ha venido produciendo. Somos tres personas cuyas trayectorias han fluido por diferentes cauces, pero que, mediante la palabra, en las márgenes del Paraná, nos hemos vuelto a encontrar.

Mientras estuvieron internas, Gih y Liliana participaron de iniciativas de mediación de lectura y creación literaria que generaron, a pesar del contexto prisional, encuentros en que la creación —oral o escrita— de poesía representó tanto para ellas, como para quienes mediaban esos espacios, un ejercicio compartido de libertad. Hoy por hoy, tras conocerlas personalmente y también a través de sus letras, sin estar atravesadas por rejas o muros, reconozco que editar y traducir sus obras me puso en el lugar de quien necesita “*estar perennemente dis-locada* (DE LIMA COSTA E ALVAREZ, 2013, p. 579)”⁶⁴, de sí, de sus ideas preconcebidas y prejuiciosas, de su lugar de enunciación para aguzar su lugar de escucha.

Siento que a quienes decidimos trabajar con autoras que pasaron por experiencias de encarcelamiento punitivistas a manos de instituciones estatales, nos moviliza “algo de los encierros propios que una trae [...] y que son a veces disparadores para comenzar a meterse con estos temas” (RODRÍGUEZ APUD CLINÄMEN, 2016). Pienso, también, que

⁶⁴ Traducción y destaque propias.

meterse es una buena palabra para usar en el ámbito carcelario. Porque algunos, todavía hoy, consideran que a una persona que nunca fue privada de su libertad no le incumbe lo que pase con quienes están reclusas adentro. Pero se equivocan. Una muestra de ello son las acciones realizadas por los colectivos *YoNoFui* y *Poetas do Tietê* al interior de centros de reclusión en CABA y São Paulo capital.

Liliana y Gih comparten otra experiencia común. Una vez en el medio libre ambas se vincularon precisamente a los proyectos en los que habían participado estando internas, ahora como mediadoras: los talleres de poesía de YoNoFui y el Sarau Asas Abertas de Poetas do Tietê. Estas iniciativas, además, cuentan con colectivos editoriales autogestionados; *Tinta Revuelta* y *Edições do Tietê*, respectivamente, a través de los cuales publican y difunden las producciones de las personas con quienes se encuentran en sus diversos proyectos de mediación.

Es a este punto de sus trayectorias al que meforcé por dar mayor atención en mi proceso creativo, puesto que, a partir de él, se pueden construir narrativas que nos cuenten del ahora de las dos autoras. Al decir esto, no me refiero a la construcción de un juicio moral de su proceso de (re)inserción a la sociedad civil. Hablo de narrar el *ahora* que llega, atravesado por la creación de *poesía*, posterior al *afuera*. Para la confección de esta antología, entiendo el afuera como espacio, como medio, y el ahora como la línea temporal de su experiencia a partir del momento en que salieron en libertad. Ese ahora es un presente en que también estoy presente. Tanto al editar como al traducir, tengo un rol no menos responsable que el de las autoras, en la mediación entre la palabra escrita y su comunidad lectora, del cual debo hacerme cargo. Al fin y al cabo, a lo largo de estas páginas, fluyo a través de la escritura, entre la traducción, la edición y la autoría de estas, nuestras creaciones.

En ese proceso de (re)inserción, las autoras atravesaron otro momento común para las mujeres que estuvieron internas: la búsqueda de un vínculo laboral estable afuera. Por un lado, ambas son mujeres con necesidades básicas que cubrir, propias y también familiares, y con responsabilidades que atender como ciudadanas en ejercicio de derechos. Por otro lado, el estado les exige la existencia de ese vínculo laboral como requisito de un satisfactorio proceso de (re)inserción social, idea que en Yonofui y en el Sarau Asas Abertas comenzaron a cuestionarse como colectivos, ya que lo que las diferentes realidades atravesadas por las mujeres afuera revelan es que ese mismo paso por la cárcel representa el mayor obstáculo para ellas a la hora de emplearse.

Pese a ese carácter dual, entre la exigencia y la necesidad, que les acarreo la consecución de ese vínculo de trabajo, existe también una serie de prejuicios y

desigualdades sociales que obstaculizan tanto el acceso como la permanencia en ellos. Hablo de prejuicios porque hay una serie de rótulos encuadrados en el campo semántico de la criminalidad que se utilizan para marcar socialmente a las personas que estuvieron presas, cuya existencia obedece a la misma lógica meritocrática que nos domestica para asumir como verdad que ir a parar a la cárcel es consecuencia únicamente de nuestras elecciones de vida y no precisamente del entramado de asimetrías étnico-raciales, de género y de clase instituidas por el orden colonial, que legitiman la marginalización de ciertas sujetas sociales y cuerpos políticos en las sociedades contemporáneas. Por eso, como organización política y social, YoNoFui propone el término *integración* para referirse al proceso de recuperación de libertad e incorporación laboral, ya que no es posible reinsertarte a una sociedad que nunca te contempló como parte de ella.

A este respecto, la vinculación de Gih y Liliana con Poetas do Tietê y YoNoFui significó también un puente hacia el medio de la producción y la gestión cultural como posibilidad de trabajo remunerado, así como el compromiso de las dos con la lucha contra el encarcelamiento en masa. Liliana, por ejemplo, es fundadora de la primera editorial intramuros: *Bancáme y punto*, que inició durante su periodo de reclusión y consolidó afuera. Una iniciativa sin precedentes que “se dedica a innovar en soportes no convencionales, nacida en contextos de encierro y que siempre fue libre⁶⁵”. Gih, por su parte, ha sido beneficiaria en algunas ocasiones, como miembro de Poetas do Tietê, de convocatorias pertenecientes al *Programa de Ação Cultural*, ProAc, a través del cual logran financiar la realización de saraus como el *Ocupaz* y el *Poesia na Faixa*⁶⁶. Igualmente, ambas han sido invitadas para participar en diferentes encuentros académicos y culturales, dentro y fuera de sus países de origen, en que fueron debatidas propuestas alternativas al aprisionamiento, desde la perspectiva del abolicionismo penal (COHEN, 1989). Algunos ejemplos son, en el caso de Liliana, el *Primer Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe sobre Justicia*, realizado en Quito, del 26 al 28 de septiembre, y, en el caso de Gih, el encuentro *Parem de nos matar*, realizado el 29 de noviembre, en la *Assembleia Legislativa de São Paulo*, ALESP, durante la *Semana de Cultura Negra*; ambos eventos en el presente año.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, uno de mis cuestionamientos iniciales fue cómo trabajar a partir del postulado de que las autoras no son presas, sino que estuvieron

⁶⁵ Fragmento tomado de la *fanpage* de la editorial. Disponible en: https://www.facebook.com/pg/bancameypunto/about/?ref=page_internal

⁶⁶ El sarau *Ocupaz* tiene lugar en el *Centro Educacional Articulado*, CEU-Paz, Jardim Paraná, São Paulo capital. *Poesia na Faixa*, por otra parte, ocupa las calles con poesía, al ser realizado en diferentes cruces peatonales de la ciudad.

presas —que su experiencia no cabe en ese rótulo— y cómo abordar sus creaciones de una manera cuidadosa y ética respecto a este punto de sus trayectorias: el *durante*, es decir, su periodo de reclusión. María Medrano, coordinadora de YoNoFui, propone la idea de “revalorizar las trayectorias⁶⁷”, como una vía para mediar, desde la escritura y reescritura de un poema o de una crónica elaborados en taller, hasta un proceso de integración al medio libre. Al plantearlo de esa manera, entiendo que existe una preocupación por dislocar el centro de las narrativas identitarias de las mujeres que acompaña, trasladándolo del *durante* hacia ese *ahora* del que también hacemos parte.

Esta cuestión, que después se convertiría en el eje transversal de mi trabajo, me llevó también a analizar cómo las creaciones de Gih y Liliana desestabilizan, de cierta manera, algunos conceptos bastante fijos como son las categorías de *autor* y *literatura*. Digo esto pues la figura de quien “escribe bien” está nítidamente definida en el imaginario colectivo. Más que eso, los patrones étnico-raciales, de género y de clase en los que debe encajarse una persona para entenderla como autora/escritora están muy bien delineados y, asimismo, para que sus creaciones puedan ser apreciadas estéticamente como obras literarias.

Esas ideas fijas respecto a la figura “del autor” y a lo que entendemos o no como literario —al igual que la cárcel, como bastión de la necropolítica de estado instituida en América— constituyen espacios de exclusión social también, al estar regidos por la misma estructura colonial-racializada-sexista que determina qué lugares de enunciación son legítimos y cuáles no, a la hora de crear literatura.

Para terminar, quiero dejar sentado que, tras recorrer los distintos itinerarios trazados para este proceso de mediación editorial, estoy, en consonancia con María Medrano (2018), “cada día más segura de que la salida es colectiva”. Como mencioné al inicio de este texto, esta antología surge de un encuentro, de la convergencia de la potencia polifónica de nuestras letras. Esa potencia hace eco a lo largo y ancho del valle *sudamericano* donde residimos. A orillas de nuestras aguas, desde mi borde del río, he podido comprobar que los márgenes también están dentro de aquello que nos compone; que nos habitan en la misma medida en que los habitamos. En su ensayo, *Editar [en /desde /contra /a pesar de] la cárcel* (2016), Ana Lucía Salgado, integrante del *Taller Colectivo de Edición* del Programa de Extensión en Cárceles de la Universidad de Buenos Aires, afirma que

editar desde los márgenes del mercado, a contrapelo, es habilitar y poner en valor estos discursos otros, sin subvertir el origen ni desdibujarlo, sin “apaciguar” esos

⁶⁷ Este fragmento fue transcrito a partir de la intervención de la autora en el *Ier Encuentro Internacional Poesía y Artes en Prisiones*, de la Unila.

textos, ni embellecerlos para hacerlos tolerables. *Es hacerse cargo de que el otro existe y tiene voz* (p. 100)⁶⁸.

Las gotas de que se componen mi voz, en solitario, no hacen un río. Sin embargo, al condensarse con las voces de estas poetas, lloremos juntas, trasbordando cualquier frontera en nuestro curso. Es mi deseo que esta antología agriete murallas: que sea la gota que trasborde cada margen en que confluyamos.

⁶⁸ Destaque propio.

POSFÁCIO

Gih Trajano e Liliana Cabrera são duas mulheres nascidas e criadas ao sul da América Latina. Gih no Brasil, Liliana na Argentina. Uma, um pouco mais ao sul do que a outra. As duas, por sua vez, um pouco mais ao sul do que eu, nascida em terras colombianas. Contudo, em um certo ponto no afluir de nossas experiências, por uma correnteza de águas *sudamericanas*⁶⁹, temos nos encontrado. E por meio desse encontro, desenvolvemos um vínculo. Desse vínculo, surge esta antologia.

Gih e Liliana são, também, duas poetisas que atuam como mediadoras culturais em círculos de criação literária com pessoas em situação de privação de liberdade, depois de terem sido expostas à experiência do aprisionamento como medida de (re)habilitação social. Eu, por minha vez, tento me fazer ponte, habitar os interstícios entre seus corpos-território, ao mediar o encontro de suas criações com toda a potência que por essas línguas corre, desejando que suas águas banhem toda a América Latina.

A palavra transborda, como a chuva ao precipitar-se sobre o vale, as experiências que nos têm atravessado, no trajeto que cada uma de nós tem navegado, inundando as beiras por onde ancoramos. Todas estamos, afinal, compostas por cada gota d'água produzida em nossos ciclos. Somos três pessoas cujas trajetórias têm fluído por diferentes cursos, mas que, por meio das palavras, nas margens do Paraná, voltamos a nos encontrar.

Enquanto estiveram internas, Gih e Liliana participaram de iniciativas de mediação de leitura e criação literária que geraram, apesar do contexto prisional, encontros em que a criação – oral ou escrita – de poesia representou tanto para elas, quanto para quem mediava esses espaços, um exercício compartilhado de liberdade. Ainda hoje, depois de tê-las conhecido pessoalmente e também através de suas letras, sem estar atravessadas por grades ou muros, reconheço que editar e traduzir suas obras me colocou no lugar de quem precisa “*estar perenemente des-locada*” (DE LIMA COSTA E ALVAREZ, 2013, p. 579)⁷⁰, de si, de suas idéias pré-concebidas e preconceituosas, de seu lugar de fala para aguçar seu lugar de escuta.

Sinto que nós, que decidimos trabalhar com autoras que passaram por

⁶⁹ A palavra *sudamericanas* poderia ser traduzida, por paralelismo lingüístico, como *sul-americanas*. Porém, optei por mantê-la em espanhol na tentativa de manter o jogo de palavras, estabelecido com o termo *sudacas*, a través do uso do itálico aplicado em algumas grafias. A palavra *sudacas*, aliás, é usada na Europa para se referir de maneira pejorativa às pessoas migrantes de origem latino-americana.

⁷⁰ Grifo próprio.

experiências de aprisionamento punitivistas nas mãos de instituições estatais, nos mobilizamos por “algo dos cárceres próprios que a gente traz [...] e que às vezes são disparadores para começar a se meter nesses temas”. Também acredito que *se meter* seja um bom termo para se utilizar no âmbito carcerário. Porque alguns, ainda hoje, consideram que a pessoa que nunca foi privada de sua liberdade não tem nada a ver com o que acontece com aquelas que estão reclusas ali dentro. Mas se enganam. Um exemplo disso são as ações realizadas pelos coletivos YoNoFui e Poetas do Tietê no interior de centros de reclusão em CABA e São Paulo capital.

Liliana e Gih compartilham outra experiência em comum. Uma vez em liberdade, ambas se vincularam precisamente aos projetos de que participaram enquanto internas, agora como mediadoras: as oficinas de poesia de YoNoFui e o Sarau Asas Abertas do Poetas do Tietê. Essas iniciativas contam, além disso, com coletivos editoriais autogestionados; *Tinta Revuelta* e *Edições do Tietê*, respectivamente, por meio dos quais publicam e difundem as produções das pessoas com quem se encontram em seus diversos projetos de mediação.

É a esse ponto de suas trajetórias que busquei dar uma maior atenção durante meu processo criativo, visto que, a partir dele, podem se construir narrativas que nos contem sobre o agora das duas autoras. Ao dizer isso, não me refiro à construção de um juízo moral relativo ao seu processo de (re)inserção na sociedade civil. Falo de narrar o *agora* que chega, atravessado pela criação de *poesia*, depois do *fora*. Para a confecção dessa antologia, entendo o *fora* como espaço, como meio, e o *agora* como a linha temporal de sua experiência a partir do momento em que saíram em liberdade. Esse agora é um presente em que também estou presente. Tanto ao editar como ao traduzir, tenho um papel não menos responsável do que o das autoras, na mediação entre a palavra escrita e sua comunidade leitora, que devo assumir. No fim das contas, no decorrer dessas páginas, fluo através da escrita, pela tradução, a edição e a autoria destas nossas criações.

Nesse processo de (re)inserção, as autoras atravessaram outro momento em comum para as mulheres que estiveram internas: a busca de um vínculo trabalhista estável fora. Por um lado, ambas são mulheres com necessidades básicas para suprir, próprias e familiares, e com responsabilidades a serem atendidas como cidadãs no exercício de seus direitos. Por outro lado, o estado exige delas esse vínculo de trabalho como requisito para um “processo satisfatório de (re)inserção social”, ideia que tanto o YoNoFui quanto o Sarau Asas Abertas passaram a questionar enquanto coletivos, visto que o que as diferentes realidades atravessadas pelas mulheres fora revelam é que essa mesma passagem pelo cárcere representa

o maior obstáculo para elas no momento de conseguirem um emprego.

Apesar desse caráter duplo, entre a exigência e a necessidade, que acarretou a obtenção desse vínculo de trabalho, existe também uma série de preconceitos e desigualdades sociais que dificultam tanto ao acesso como à permanência neles. Falo sobre preconceitos porque há uma série de rótulos enquadrados no campo semântico da criminalidade que são usados para marcar socialmente as pessoas que estiveram presas, cuja existência segue a mesma lógica meritocrática que nos domestica para assumir como verdade que parar no cárcere é consequência unicamente de nossas decisões de vida e não precisamente do emaranhado de assimetrias étnico-raciais, de gênero e de classe instituídas pela ordem colonial, que legitimam a marginalização de certas sujeitas sociais e corpos políticos nas sociedades contemporâneas. Por isso, como organização política e social, YoNoFui propõe o termo *integração* para se referir ao processo de recuperação de liberdade e relação empregatícia, já que não é possível se reincorporar a uma sociedade que nunca te contemplou como parte dela.

A respeito disso, a vinculação de Gih e Liliana ao Poetas do Tietê e ao YoNoFui significou também uma ponte para o meio da produção e da gestão cultural como possibilidade de trabalho remunerado, assim como o engajamento das duas na luta contra o encarceramento em massa. Liliana, por exemplo, é fundadora da primeira editora intramuros: *Bancáme y punto*, a qual iniciou durante seu período de reclusão e consolidou fora. Uma iniciativa sem precedentes que “se dedica a inovar em suportes não convencionais, nascida em contextos de aprisionamento e que sempre foi livre”⁷¹. Gih, por sua vez, tem sido beneficiária em algumas ocasiões como membra do Poetas do Tietê por editais pertencentes ao *Programa de Ação Cultural*, ProAc, por meio do qual conseguem financiar realizações de saraus como o *Ocupaz* e o *Poesia na Faixa*⁷². Do mesmo modo, ambas têm sido convidadas para participar em diferentes encontros acadêmicos e culturais, dentro e fora de seus países de origem, em que forma debatidas propostas alternativas ao aprisionamento, da perspectiva do abolicionismo penal (COHEN, 1989). Alguns exemplos são, no caso de Liliana, o *Primer Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe sobre Justicia*, realizado em Quito, de 26 a 28 de setembro, e no caso de Gih, o encontro *Parem de nos matar*, realizado no dia 29 de novembro, na *Assembleia Legislativa de São Paulo*, ALESP, durante a *Semana de Cultura*

⁷¹ Fragmento retirado da *fanpage* da editora. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/bancameypunto/about/?ref=page_internal

⁷² O sarau *Ocupaz* acontece no *Centro Educacional Articulado*, CEU-Paz, Jardim Paraná, São Paulo capital. *Poesia na Faixa*, por outro lado, ocupa as ruas com poesia, realizado em diferentes faixas de pedestre pela cidade.

Negra; ambos os eventos no presente ano.

Levando em consideração o que foi dito, um dos meus questionamentos iniciais foi como trabalhar a partir do entendimento de que as autoras não são presas, mas sim que estiveram presas – que sua experiência não cabe nesse rótulo – e, como abordar suas criações de uma maneira cuidadosa e ética ao tratar desse ponto de suas trajetórias: o *durante*, isto é, o seu período de reclusão. María Medrano, coordenadora do YoNoFui, propõe a ideia de “*revalorizar as trajetórias*”⁷³, como uma maneira de mediar, a partir da escrita e reescrita de um poema ou de uma crônica elaborados numa oficina, até um processo de integração ao meio livre. Ao propô-lo dessa forma, entendo que há uma preocupação por deslocar o centro das narrativas identitárias das mulheres que acompanha, trasladando este do *durante* para esse *agora* do qual também fazemos parte.

Essa questão, que depois se converteria no eixo transversal do meu trabalho, me levou a analisar como as criações de Gih e Liliana desestabilizam, de certa forma, alguns conceitos bastante fixos, como as categorias de *autor* e *literatura*. Digo isso pois a figura de quem “escreve bem” está nitidamente definida no imaginário coletivo. E mais que isso, os padrões étnico-raciais, de gênero, e de classe nos quais uma pessoa deve se encaixar para que seja entendida como autora/escritora estão muito bem delineados, também para que suas criações possam ser apreciadas esteticamente como obras literárias.

Essas ideias fixas a respeito da figura “do autor” e do que entendemos ou não como literário – do mesmo modo que o cárcere, como pilar da necropolítica de estado instituída na América – também constituem espaços de exclusão social, ao serem regidos pela mesma estrutura colonial-racializada-sexista que determina que lugares de fala são legítimos e quais não, no momento de criar literatura.

Por fim, quero pontuar que, depois de percorrer os diferentes itinerários traçados para esse processo de mediação editorial, estou, em consonância com María Medrano (2018), “cada dia mais certa que a saída é coletiva”. Como mencionei no início deste texto, esta antologia surge de um encontro, da convergência da potência polifônica de nossas letras. Essa potência ecoa ao longo de todo o vale *sudamericano* onde residimos. À beira de nossas águas, da minha borda do rio, pude comprovar que as margens também estão dentro daquilo que nos compõe; que nos habitam na mesma medida em que as habitamos. Em seu ensaio, *Editar [en /desde /contra /a pesar de] la cárcel*, Ana Lucía Salgado,

⁷³ Este trecho foi transcrito a partir de la intervenção da autora no *Iro Encontro Internacional Poesia e Artes em Prisões*, de la Unila.

integrante do *Taller Colectivo de Edición* do Programa de Extensión en Cárceles da Universidad de Buenos Aires, afirma que

“editar a partir das margens do mercado, na contramão, é habilitar e valorizar esses outros discursos, sem subverter sua origem nem apagá-la, sem “apaziguar” esses textos, nem embelezá-los para torná-los toleráveis. É assumir a responsabilidade de que o outro existe e tem voz⁷⁴”.

As gotas que compõem a minha voz, sozinhas, não fazem um rio. Porém, ao condensar-se com as vozes destas poetisas, chovemos juntas, transbordando qualquer fronteira em nosso curso. É meu desejo que esta antologia fende muralhas: que seja a gota que transborde cada margem em que confluamos.

⁷⁴ Tradução e grifo próprios.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CABRERA, Liliana. Liliana Cabrera - WordPress, 2019. Disponível em: <<http://www.liliana.luisbeltran.com/2019/01/14/me-multiplico/>>. Acesso em: 20 Setembro 2019.

CABRERA, Liliana; RODRÍGUEZ, Alejandra. Salir de la cárcel: ¿cómo es la libertad cuando el "afuera" te deja afuera?. **CLINÁMEN**, 16 Agosto 2016. Disponível em: <<https://ciudadclinamen.blogspot.com/2016/08/salir-de-la-carcel-como-es-la-libertad.html>>. Acesso em: 20 Outubro 2019.

COHEN, S. Introducción. In: _____ **Abolicionismo Penal**. Buenos Aires: [s.n.], 1989. p. 13.

COOPE Esquina Libertad, 2011. Disponível em: <<https://www.facebook.com/comunicacion.porlalibertad/>>. Acesso em: 15 setembro 2019.

DE LIMA COSTA, Claudia; ALVAREZ, Sonia E. A circulação das teorias feministas e os desafios da tradução. **Estudos Feministas**, p. 579-586, 2013.

HUMANCAMP. Ya somos + Liliana Cabrera + Human Camp Líderes Buenos Aires 2017. **YouTube**, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=H4XYb53NMJ0&t=971s>>. Acesso em: 20 Setembro 2019.

MEDRANO, María. Para nosotras. **Pagina12**, 2018. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/100509-para-nosotras>>. Acesso em: 15 Outubro 2019.

MEDRANO, María. Para todas nós. **A ESCRITA E O FORA**, 2019. Disponível em: <http://aescritaeofora.blogspot.com/2019/06/para-todas-nos-por-maria-medrano_22.html>. Acesso em: 15 Outubro 2019.

RODRIGUES, Hilton Cassiano. Parque da Juventude, um paradoxo contra a transgressão. **Revista Eletrônica de História Social da Cidade**, v. 1, 2008.

SALGADO, Ana Lucía. Editar [en /desde /contra /a pesar de] la cárcel, 2016.

TENNINA, Lucía. et al. **Polifonias marginais**. [S.l.]: Aeroplano Editora, 2015.

TIETÊ, EDIÇÕES DO (ED.). **Poetas do Tietê: 10 anos de poesia: Coletânea de poesia brasileira contemporânea**. São Paulo: Edições do Tietê, 2018.

TRAJANO, Gih. Slam do Grito. **Monomito Filmes**, São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://www.facebook.com/monomitofilmes/videos/2021032561317500/>>.

YONOFUI. **Issuu**, 2016. Disponível em: <<https://issuu.com/yonofuiorganizacionsocial/docs>>. Acesso em: 20 outubro 2019.

YONOFUI. Derogación del Art.64 - Ley de Cooperativas #2. **YoNoFui ORG**, 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CfZXr1bsk94>>. Acesso em: 25 Outubro 2019.

ANEXO B – Poema 1 Gih Trajano

Poema 1 – Versão enviada por Gih Trajano

Meu herói negro, das mil faces do homem leal duro do gueto, pra minha alegria comete erros. No show do Seu Jorge no Rio de Janeiro antes da poesia cantada diário de um detento, o Brow começa dizendo "o casarão caiu".

Demorei 15 anos pra conhecer o parque da juventude, andar pelas beiradas daquele cercado. Onde gente de bem passava de mãos dadas, crianças corriam felizes, jovens e velhos mantendo a forma, cachorros se adestrando para deixar seu dono feliz.

Ingressei no ponto onde a placa indicava, "início da muralha" e percorri a trilha, vi uma equipe de filmagem qualquer e me lembrei hoje é 01 de Outubro.

Comecei a sentir socos no estômago, inevitável não ouvir a voz do Brow dizendo " não, não é o zoológico" E foi aí que percebi o erro do início ainda resistente separados por uma pequena rua e terra lá estavam as paredes amarelas.

Me pondo os agrilhões novamente, pude ouvir o barulhos das correntes, e por alguns instantes falei mentalmente o número da minha matrícula.

Sim a minha esquerda estava a feminina de Santana a direita a feminina da capital.

O masculino cedeu lugar ao nada sagrado feminino.

Talvez se toda aquela gente feliz entendesse que pra cada 1200 mulheres talvez um ginecologista atende, mas no sirio existe uma junta de urologista pra tratar o "pinto" do Temer.

O cidadão José hoje não se encontra na muralha em pé, faz a ronda de viatura e bicicleta, deixando com a sua patrulha a população cada vez mais sem noção e segura.

Derrepente sou arrancada dos meus pensamentos por uma moça sorridente que me pede desculpas e me fala do Setembro amarelo e da prevenção ao suicídio.

O amarelo por 10 anos foi a cor do meu desespero, era com a calça amarela que vi vários aflitos alçando o objetivo do aliviante suicídio.

Ganhei um abraço e mudei o pensamento, quem dera se apenas com abraços e se esquecesse o sofrimento e a dor de milhares e detentos.

Poema 1 – Versão publicada na antologia *Poetas do Tietê, 10 anos de poesia* (2018, p. 24)

Meu herói negro, uma das mil faces do homem leal duro do gueto, pra minha alegria comete erros. No show do Seu Jorge, no Rio de Janeiro, antes da poesia cantada diário de um detento, o Brown começa dizendo "o casarão caiu".

Demorei 15 anos pra conhecer o Parque da Juventude, andar pelas beiradas daquele cercado onde gente de bem passava de mãos dadas, crianças corriam felizes, jovens e velhos mantendo a forma, cachorros se adestrando para deixar seu dono feliz.

Ingressei no ponto onde a placa indicava, "início da muralha" e percorri a trilha, vi uma equipe de filmagem qualquer e me lembrei: hoje é 1º de outubro. Comecei a sentir socos no estômago, inevitável não ouvir a voz do Brow dizendo "não, não é o zoológico".

E foi aí que percebi o erro do início: ainda resistentes, separados por uma pequena rua e terra, lá estavam as paredes amarelas.

Me pondo os grilhões novamente, pude ouvir o barulhos das correntes, e por alguns instantes falei mentalmente o número da minha matrícula. Sim, à minha esquerda estava a Feminina de Santana, à direita a Feminina da Capital.

O masculino cedeu lugar ao nada sagrado feminino.

Talvez se toda aquela gente feliz entendesse que pra cada 1200 mulheres, um ginecologista atende, talvez. Mas no Sírrio existe uma junta de urologistas pra tratar o "pinto" do Temer.

O cidadão José hoje não se encontra na muralha em pé, faz a ronda de viatura e bicicleta, deixando com a sua patrulha a população cada vez mais sem noção e segura.

De repente sou arrancada dos meus pensamentos por uma moça sorridente que me pede desculpas e me fala do Setembro Amarelo e da prevenção ao suicídio.

O amarelo por 10 anos foi a cor do meu desespero, era com a calça amarela que vi vários aflitos alçando o objetivo do aliviante suicídio.

Ganhei um abraço e mudei o pensamento, quem dera se apenas com abraços se esquecesse o sofrimento e a dor de milhares de detentos.